

P. 44 507

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 26
1979

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

Redactor responsabil adjunct: PAUL PETRESCU. *Membrii:* RADU BOGDAN, MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, RĂZVAN THEODORESCU, SORIN ULEA, Acad. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU.

Secretar științific de redacție: IOANA VLASIU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ** (ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, Série BEAUX-ARTS) paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P O Box 136—137, telex 11226, str. 13 Decembrie nr. 3, cod 70116, București, România. En Roumanie vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an. În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, 71021 Calea Victoriei 125, sectorul I.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 16, București.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 26

1979

S U M A R

GEORGE OPRESCU ȘI CULTURA ROMÂNEASCĂ

- RADU IONESCU, Vasile Pârvan către George Oprescu. Mărturia unei prietenii 3

STUDII DE ARTĂ VECHĂ

- VIORICA GUY MARICA și ADRIANA MORARU, Implicațiile stilistice ale unei picturi sighișorene din prima jumătate a secolului al XVI-lea . . 17
ANDREI KERTESZ-BADRUS, Covorul « de Transilvania ». Tipologie și ornament 35

STUDII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ

- ELENA MATEESCU, Grupări artistice feminine și unele aspecte ale graficii românești interbelice 53
ANDREI PINTILIE, Elemente pentru o redescoperire a lui Corneliu Michăilescu. I. 89
ANDREI PLEȘU, Materiale pentru o istorie a criticii de artă românești. I, Ștefan I. Nenitescu. Opera teoretică și colaborarea la *Ideea europeană* 117

STUDII DE TEORIA ARTEI

- GABRIEL LIICEANU, Simbol lingvistic și simbol artistic 135
RADU BERCEA, Artă populară — artă naivă. Încercare de delimitare a domeniilor 147

TRADIȚII ALE ARHITECTURII ROMÂNEȘTI

- MIHAI ISPIR, Conace din județul Neamț 157

NOTE ȘI DOCUMENTE

- NICOLAE SCULY LOGOTHETI, O sculptură în lemn necunoscută a lui Theodosie Monah 179
GHEORGHE NAGHI, Pictorul Nicolae Popescu într-o corespondență inedită 180



11.700

CRONICI

MARIA DOGARU,	Valoarea artistică a izvoarelor sigilare. Pe marginea unei expoziții internaționale de sigilografie	193
SANDA MILLER,	Un maestru al realismului — Gustave Courbet (expoziție organizată la Royal Academy of Arts, 19 ianuarie — 19 martie 1978)	198

RECENZII

Carmen Laura Dumitrescu,	<i>Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea</i> (CORINA POPA)	203
Teodora Voinescu,	<i>Radu Zugravul</i> (CORINA POPA)	204
Iuliana Dancu, Dumitru Dancu,	<i>Pictura țărănească pe sticlă</i> (MARIUS PORUMB)	204
* * *	<i>Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens</i> (PAUL NIEDERMAIER)	207
Piero Torriti,	<i>La Pinacoteca di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo</i> (VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ)	209

VASILE PÂRVAN CĂTRE GEORGE OPRESCU MĂRTURIA UNEI PRIETENII

RADU IONESCU

Printre documentele iconografice întipărite în conștiința celor ce se apleacă asupra vieții culturale românești a începutului acestui veac este și fotografia, adesea reproducă, a trei tineri, legați de o trainică prietenie: George Oprescu, Vasile Pârvan și Petre Grimm. Primul, în picioare, impune prin atitudinea sa fermă, al doilea prin tulburătoarea neliniște ce se citește în ochii săi, iar ultimul, parcă absent, timid, contrastează cu ceilalți doi. Fotografia a fost făcută în iunie 1904, marcind ziua în care, cei trei nedespărțiți colegi de facultate, își luau licența. Timp de patru ani frecventaseră aceleași cursuri, își făcuseră din aceiași profesori idoli —, cel puțin pentru început —, modele de urmat și gîndiseră, luptînd cu hotărîre împotriva îndoielilor, la viitorul pe care aveau să și-l construiască. Este ciudat cum, în pofida marilor deosebiri temperamentale, drumul celor doi asupra cărora zăbovim acum a fost asemănător. Cit de bine se potrivesc ambilor cuvintele scrise de Henri Focillon la moartea lui Vasile Pârvan: « ... cet homme supérieur qui s'en valaisse à ses amis un héritage, et non pas seulement un souvenir, mais des devoirs... C'était un rude constructeur —, de sa science, de son pays et de son temps ».

În anii studenției amîndoi au avut de înfruntat nevoile, au dat meditații, au fost pedagogi la internate particulare, și, în puținul timp liber, și-au extins uimitor orizontul. Mai mult încă, și unul și celălalt au început prin a publica dări de seamă despre cărți, cronici literare și muzicale. O bursă cîștigată de Pârvan l-a dus pe acesta în Germania pentru doctorat, și apoi în Italia. În 1909, întors în țară, ajungea la catedră, urmînd lui Grigore Tocilescu, intra în viața publică, punea bazele unui edificiu înconjurîndu-se de elevi pe care îi forma și întindea autoritatea școlii românești mult departe, peste hotare. În mai puțin de două decenii a descoperit o lume, a luptat din răputeri la asanarea morală a celeia în care trăia, s-a bucurat de recunoaștere și autoritate și s-a stins epuizat pînă la ultima scînteie pe care o mai putea da.



Fig. 1. — Vasile Pârvan, George Oprescu și Petre Grimm în iunie 1904.

20. XI. 1926

Dragă Oprescu,

Am făcut să ai drept să avari cupr
sul de artă populară la noi, și să ai la
București un omor în mijloc Muzeei mu-
rabile. Intră în altă dată și pe mine
în unuia pe Dna Văteru.

Pentru admirarea de la Geneva unde eu ai
pus împreună cu clonarii și mari, multe.
turi de prietenii ta, - dar, iarăși, fidelie
gola. În numele cărei muzee de ~~artă~~
eu? Inconștientă de publicării de la noi
ne-au făcut de orăzul Europei. N'avem
unui ca ce se ne "prezentăm".

De catedra te mă înțeleg eu. Dar sunt
provașii de tembeli.

Ca Dăpăte, al tău
Văteru

Fig. 2. — Vasile Pârvan către George Oprescu, scrisoare
din 20.XI.1926.

George Oprescu, mai robust, și-a arhitecturat mai lent viitorul. După anii de profesorat, de studiu, de călătorii, ajunge la catedră abia în 1919, propus de Vasile Pârvan, pe care, apoi, ajuns secretar al Comisiei Internaționale de Cooperație Intelectuală a Ligii Națiunilor, îl va propune, la rîndul său, ca membru. Autoritatea internațională, studiile, lucrările publicate îl vor face pe George Oprescu ca, revenit la catedră în 1930, să construiască, la rîndu-i, un edificiu, o școală, însă fără acea obsesie crispantă a iminenței sfîrșitului. Aproape 40 de ani au adăugat, fiecare în parte, o nouă operă; un nou așezămint de cultură, o nouă serie de elevi, acestei școli de istorie de artă pe care a creat-o. La zece ani de la moartea sa, imaginea Profesorului este încă atît de prezentă și adesea atît de necesară.

Scrisorile trimise de Pârvan din Germania ne ajută să ne imaginăm, într-un fel, și anii lor de studii de la București. Discuțiile aprinse asupra metodei dascălilor, comentarii pe marginea cărților, evadări dese în lumea muzicii — care i-a pasionat pe amîndoi — a literaturii, a artei. Pârvan, mai poet, mai visător, va recompune din cenușa timpului o lume căreia, în cărțile sale, îi sufla harul vieții. Oprescu, metodic, muncitor, a analizat arta europeană pentru a ști cum să descopere arta românească. Din firave crîmpeie, migălos aflate și țesute unele lingă altele, servit de o excelentă intuiție, a scris temelia tuturor studiilor ulterioare de istorie a artei plastice românești. Fiecare confirmare a operei unuia și a celuilalt este o tirzie răsplată, după cum orice amendament adus este mărturia vitalității acestei creații care mai poate fi modelată, constrînsă să dea noi roade, să trăiască peste timp, drept primă treaptă pentru toți cei ce se apleacă asupra domeniilor celor doi învățați.

Paris, ce mercredi 29 juin

Mon cher Ami,

Carcopino m'a dit la triste nouvelle, et je ne sais si vous la connaissez déjà. Elle doit vous causer bien du chagrin, comme à nous tous, mais à vous surtout, fidèle et ancien ami de Pârvan. Une dépêche de Hambourg à sa femme, arrivée avant hier matin, annonce sa mort, dans une clinique de Bucarest, sans doute, après l'opération. Je ne fais rien de plus. Carco et moi, nous avons télégraphié à Pârvan notre sympathie très affligée.

Je n'oublie pas notre dernière entrevue à Lutetia, je me rappelle l'énergie de Pârvan, sa bonne grâce amicale, et aussi son regard d'observateur fixé sur la porte où devaient passer les événements. J'ai le sentiment que la Roumanie fait une perte immense. Avait-il eu le temps de former des hommes capables de la continuer ?

Je voulais vous écrire il y a quelques jours pour vous complimenter de l'accession de Titulesco au Ministère, qui a fait paraître la meilleure impression, et qui en fait tout à votre valeur. Aujourd'hui, c'est Pârvan qui paraît, notre poète et le nôtre. Mais tout homme d'avenir qui s'en va laisse à ses amis un héritage, et non pas seulement un souvenir, mais des biens. Je suis sûr que je penserai à lui en travaillant. Je n'aurai pas son pays et de son temps.

Je ne vous dis rien de nous. Ma mère a été très souffrante et est encore alitée, mais je n'ai plus d'inquiétude, car elle fait mieux de fièvre, ou même presque pas. Je vous envoie bien sûr à l'école. Nous avons été étonnés de quelques suppléments, idiots, à la Faculté. J'en ai jusqu'au 9 juillet.

Adieu, cher Ami. Je vous embrasse très tendrement et affectueusement.

Henri Focillon

Fig. 3. — Henri Focillon către George Oprescu, scrisoare din 29.VI.1927.

De Pârvan și Oprescu se leagă citeva din numele de rezonanță ale timpului : Vasile Bogrea și George Vâlsan, C. Ionescu—Mihăiești și Martha Bibescu iar, dincolo de hotarele țării, Henri Focillon și Jérôme Carcopino, Giuseppe Lugli și Paul Valéry și mulți, mulți, alții.

Vasile Pârvan murind înaintea tuturor celorlalți a fost petrecut cu admirația și prietenia lor, răniți toți de această despărțire. George Oprescu, dimpotrivă, și-a văzut toți prietenii dispărind unul după altul, cu excepția doar a lui Louis Hautecœur.

După ce am citit scrisorile mai jos publicate ne-am îndreptat din nou către fotografia veche de 75 de ani. Tristețea iscoditoare a lui Pârvan și privirea dirză a lui Oprescu sînt îndemnurile a două lespezi dintre cele pe care s-a înălțat cultura românească modernă *.

LETTRES DE VASILE PÂRVAN À GEORGE OPRESCU LE TÉMOIGNAGE D'UNE AMITIÉ

RÉSUMÉ

Parmi les documents iconographiques gravés dans la conscience de ceux qui se penchent sur la vie culturelle roumaine du début de ce siècle il y a aussi la photographie, souvent reproduite, de trois jeunes hommes liés par une durable amitié : George Oprescu, Vasile Pârvan et

* Publicarea acestor scrisori ne-a fost ușurată de îndemnul profesorului Vladimir Dumitrescu și de studiile temei-

nice ale lui Alex. Zub, cărora le aducem încă o mărturie a gra-
titudinii noastre.

Petre Grimm. Le premier, debout, nous impose par son attitude ferme, le second par la troublante inquiétude qui se lit dans ses yeux, tandis que le dernier, qu'on dirait absent, timide, forme un contraste avec les deux autres. La photo a été faite en juin 1904 et marque le jour où ces trois inséparables collègues de faculté obtenaient leur licence. Pendant quatre ans ils avaient fréquenté les mêmes cours, s'étaient fait des idoles, des modèles à suivre, des mêmes professeurs — du moins pour le début —, et avaient pensé, luttant avec fermeté contre les doutes, à l'avenir qu'ils allaient construire. Il est curieux de voir comment, malgré les grandes différences de tempérament, le chemin des deux amis qui nous préoccupent en ce moment a été ressemblant. A quel point les mots écrits par Henri Focillon à la mort de Vasile Pârvan peuvent s'appliquer à tous les deux : « ... cet homme supérieur qui s'en va laisse à ses amis un héritage, et non seulement un souvenir, mais des devoirs... C'était un rude constructeur — de sa science, de son pays et de son temps ».

Au cours des années d'études tous les deux ont connu les difficultés matérielles, ont été obligés de donner des leçons — de fonctionner comme pédagogues dans des internats particuliers, cependant que dans leurs brefs loisirs ils ont réussi à étendre d'une manière étonnante leur horizon. Qui plus est, l'un et l'autre ont commencé à publier des comptes rendus de différents livres, des chroniques littéraires et musicales. Une bourse remportée par Vasile Pârvan le conduisit en Allemagne pour y préparer son doctorat, puis en Italie. En 1909, de retour au pays, il accédait à la chaire succédant à Grigore Tocilescu, entrant dans la vie publique, posait les assises d'un édifice, s'entourant d'élèves qu'il formait et étendait l'autorité de l'école roumaine bien loin, au-delà des frontières.

En moins de deux décennies il découvrit un monde, lutta de toutes ses forces à l'assainissement moral de celui où il vivait, jouissant de prestige et d'autorité, et s'éteignit épuisé après avoir brûlé jusqu'à sa dernière étincelle.

George Oprescu, plus robuste, architectura son avenir avec plus de lenteur. Après les années de professorat, d'études, de voyages, il arrive à la chaire seulement en 1919, recommandé par Vasile Pârvan ; George Oprescu à son tour, devenu, plus tard, secrétaire de la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle de la Ligue des Nations, le proposera en tant que membre. L'autorité internationale, les études, les ouvrages publiés feront que George Oprescu, revenu à la chaire en 1930, construise, lui aussi, un édifice, une école, sans toutefois manifester cette obsession crispante de l'imminence de la fin ressentie par son ami. Presque 40 ans ont ajouté, un par un, une nouvelle œuvre, une nouvelle fondation culturelle, une nouvelle série d'élèves à cette école d'histoire de l'art qu'il a créée. Dix ans après sa mort, l'image du Professeur reste encore tellement présente et souvent tellement nécessaire.

Les lettres envoyées par Pârvan d'Allemagne nous aident à imaginer en quelque sorte aussi leurs années d'études à Bucarest : discussions échauffées sur la méthode de leurs maîtres, commentaires en marge des livres, fréquentes évasions dans le monde de la musique — qui les passionne tous les deux —, de la littérature, de l'art. Pârvan, plus poète, plus rêveur, recomposera de la cendre du temps un monde auquel, dans ses livres, il insufflera la vie. Oprescu, méthodique, travailleur, a analysé l'art européen afin de pouvoir découvrir l'art roumain. De petits bouts épars, trouvés avec patience et tissés ensemble, il fit, étant servi par une excellente intuition, la base de toutes les études ultérieures d'histoire de l'art plastique roumain. Chaque confirmation de l'œuvre de l'un et de l'autre est une récompense tardive, de même que tout amendement porté est le témoignage de la vitalité de cette création qui peut être modelée, contrainte de donner de nouvelles pousses, de vivre à travers le temps, comme un premier échelon pour tous ceux qui se penchent sur les domaines de ces deux érudits. Autours de Pârvan et de George Oprescu se groupent quelques-uns des noms à résonance dans l'époque : Vasile Bogrea et George Vâlsan, C. Ionescu — Mihăiești et Marthe Bibescu et, au-delà des frontières du pays, Henri Focillon et Jérôme Carcopino, Giuseppe Lugli et Paul Valéry et tant, tant d'autres.

Mort avant tous les autres, Vasile Pârvan a été accompagné de leur admiration et leur amitié et sa perte les blessa profondément. George Oprescu, par contre, vit tous ses amis disparaître, l'un après l'autre, à l'exception de Louis Hauteccœur.

Après avoir parcouru les lettres que nous publions plus loin, nous nous sommes encore une fois tournés vers la photo vieille de 75 ans. Le regard investigateur et triste de Pârvan et celui plein de hardiesse de George Oprescu sont inchangés ; ils sont comme des incitations venues de deux pierres d'angle, parmi celles qui forment les assises de la culture roumaine moderne.

Dsale dlui G. Oprescu
Str. Carol 50, Bucarest (Rumänien)

Weimar, 22 febr. 1905

Dragă Oprescule, azi am fost în Weimar, iarăși, ca să vizitez muzeele și librăriile. Cu acest prilej mi-am cumpărat și câteva reproduceri din colecția « Meisterbilder » editată de « *Kunst-Wart* » < sic ! > : Rembrandt : Coborirea de pe Cruce, Velazquez : Infanta Maria Tereza și Rafael : Madona Sixtină ; țineam însă mai mult să cumpăr autoportretul lui Rembrandt și pe Mona Lisa : dar la nici una dintre multele librării de-aici nu mai existau aceste două bucăți : judecă și tu cum se dau nemții în vînt după aceste două opere. Tot în colecția asta era și Cina lui Leonardo, dar rău reprodușă așa că n-am cumpărat-o. Aici în muzee am văzut și două originale de Lembach¹, admirabile.

Al tău

Pârvan

Dsale dlui G. Oprescu
Str. Carol 50, Bucarest (Rumänien)

Absender,
V. Pârvan
Berlin N., Invalidenstrasse 105, II

Berlin, 25 martie s.v. 1905

Dragă Oprescule,

Pe-aici viscolește și-i un frig « fein ». Asta nu mă împiedică însă de a-ți scri cu cea mai mare *căldură* aceste rinduri. În adevăr scrisoarea ta se resimte de bunele dispoziții în care ai scris-o și subsemnatul a și trecut-o la nemurire punînd-o printre « modelele » sale de stil epistolar.

Deși față de noile tale titluri *grave* de *membru activ* în cutare seminar istoric și cutare colloquiu pedagogic, ar trebui să-mi iau și eu o mutră mai serioasă, totuși, sauf votre respect, îmi voi permite a fi tot așa de volage ca și în orice altă împrejurare neextraordinară.

Întîi și-ntîi, mi se pare că de cînd ți-ai pus în gînd să devii doctor, ai o deosebită predilecție de a te « gîndi serios ». Din parte-mi te-aș felicita bucuros pentru noua directivă a spiritului tău. Dacă n-aș observa oarecare neconsecințe în ... (pardon !) « seriozitatea » ei. Adică, cum vine asta ? Te gîndești serios și îți iei subiect pe Rareș, pe care vîd că-ncepi a-l iubi din ce în ce mai mult. Și iarăși, tot serios te gîndești — cel puțin așa-mi afirmi, ca să lași pe Rareș și toate celelalte subiecte posibile în plata Domnului. E desigur vremea să ne folosim în acest caz de binecuvîntatele *grade de comparație* din gramatica lui Manliu, pentru a vedea care dintre hotărîri e mai serioasă și care e foarte sau cea mai serioasă.

La argumentele tale *împotriva* utilității doctoratului nu-ți voi spune decît unul singur. Tu vrei, nu-i așa, ca în fiecare vacanță să cutreieri Apusul pentru a te desăvîrși în istoria și studiul însuși al artelor plastice — îndeobște pictura — și al muziei. Crezi tu că numai în calitate de călător-amator și fără ajutorul nimănui vei putea pătrunde pretutindeni și că mici indicații de-ale

¹ Franz von Lembach, 1836—1904. Pictor german renu-

mit mai ales prin portretele sale de o căutată solemnitate.

specialiștilor în materie nu ți-ar folosi deloc? Dacă crezi toate acestea eu îmi retrag orice argument. Dacă nu, voi adăuga atita. Niciodată nu vei avea acele lămuriri și căi libere cită vreme nu vei avea titlul de ... doctor.

Pe cit ai avea să suferi neplăceri și priviri d'en haut dacă ai veni fără acest titlu, pe atita toți te vor primi cu brațele deschise și te vor trata de la egal la egal cu acest titlu. Crede-mă că ceea ce-ți spun îți spun din practică. Dar poate ai avea gîndul să-ți faci un doctorat pe-aici. Să te păzească Sfîntul. Dacă mai ai în tine vreo leacă de demnitate personală și națională, nu te vei expune la ceea ce sînt eu expus aici. Și cu acest prilej să-ți povestesc ceva concret. Eram la Jena în seminarul lui Rein². Făcusem o excursie pedagogică la Altenberg. Nemții, membri în seminar și în special ajutorul lui Rein, un fel de director de școala primară — cum ar fi la noi —, se împăunau cu tot felul de observații critice pe care aveau să le debiteze la întoarcere. Eu, ca străin, eram aproape ignorat: nimeni, nu-mi zicea, dintre nemți, bună ziua, dacă nu le-o dădeam eu întîi. Și totuși știau aproape toți că eu ca titluri școlare sînt mai mult decît ei toți: Gymnasial Oberlehrer. Știi ce-mi lipsea? Titlul de doctor. În adevăr era un grec care avea doctoratul în drept la Atena. Ei bine, Herr Doctor încoace, Herr Doctor încolo: toți împrejurul lui ca împrejurul unei persoane de o esență superioară. Și era, dragă Oprescule, un prost și un măr-ginit, de cea mai revoltătoare « pretențioasă speță ». Ne-am întors. Fiecare și-a spus impresiile: nemții desigur în rîndul întîi și de asemenea dnul Doctor ateniian. Dar, cu toată nemțeasca mea șchioapă m-am ridicat și eu și am spus și eu citeva vorbe cu privire la predarea istoriei în școala unde fusesem, sistematic așezate dinainte pe puncte și chiar dezvoltate ca să nu mă încure ca nemțească. Ceea ce am spus nu era nimic extraordinar, dar atita erau de preveniți împotriva orientailor ne-doctori, încît au rămas surprinși că un individ din « Peninsula Balcanică » se poate ridica cu critica pînă acolo încît să găsească lipsuri ce să nu poată fi contestate tocmai într-o școală model germană.

Urmarea a fost că după aceea ședință n-am mai fost privit chiar așa de barbar și unul dintre ei chiar mi-a spus că « n-am lăsat nimic de dorit »; îți închipui cam cit de recunoscător i-am fost: dacă n-aș fi fost străin, doamne, doamne, cum i-aș mai fi mulțămît?

Nu cred că Onciul³ a candidat cu Iorga⁴. Era doară dinainte înțelegerea ca Bogdan⁵ să fie întîi, Onciul al II-lea și Iorga al III-lea. În afară doar de împrejurări mai din urmă pe care să nu le cunosc eu. Despre împrejurările de-aici ți-oi serie după ce oi intra în activitate în *Institut für Altertumskunde*, condus de Eduard Meyer⁶ și Hirschfeld⁷.

Ce mai fac dșoarele Pancu—Căplescu? Dar Enache zis și Ionescu⁸? Și, zi, Costică⁹ se face intern. Parcă-l văd cum uită microscopia pentru psihiatria-metafizică. Să nu dea însă Cel-de-Sus așa ceva! Mie nu mi-ar plăcea de loc să văd pe Costică filozof-polilog. Dar tot mai mult îmi vine să cred că va fi mai mult atras pe psihologia patologică *experimentală*, și în acest caz eu aș fi cel puțin tot atit de vesel de activitatea lui ca și el însuși.

Mă întrebi ce fac pe-aici? Ce să fac? Mai nimic. Citesc. Scriu și răspund la scrisori ca cea a lui Oprescu din 21 Mart.

Sărutări

V. Pârvan

² Dr. Wilhelm Rein, 1847—1929. Ilustru pedagog german, profesor la Universitatea din Jena.

³ Dimitrie Onciul, 1856—1923. Istoric, profesor la Universitatea din București, director al Arhivelor Statului, membru și Președinte al Academiei Române.

⁴ Nicolae Iorga, 1871—1940.

⁵ Ioan Bogdan, 1861—1919. Slavist, profesor și decan la Universitatea din București, membru și Președinte al Academiei Române.

⁶ Eduard Meyer, 1855—1933. Istoric al antichității, profesor la Universitatea din Berlin.

⁷ Otto Hirschfeld, 1843—1922. Istoric și epigrafist german, discipol al lui Th. Mommsen, profesor la Universitatea din Berlin. Despre el vezi V.P., în *Analele Academiei Române, Debateri*, S. II. tom. 43, 1922—1923, p. 46.

⁸ Enache Ionescu. Profesor de istorie și inspector general școlar.

⁹ Constantin Ionescu-Mihăiești, 1883—1962. Microbiolog, profesor la Universitatea din București, membru al Academiei Române.

Dragă Oprescule,

Cartea ta poștală cu data poștei de alaltăieri sună pe trei sferturi a muștrare și pe un sfert a ironie. Dindu-ți de la început dreptate și pentru una și pentru alta, mă voi sili în cele ce urmează să-ți răspund întâi la scrisoarea ta închisă din Cîmpulung și apoi la ultima misivă.

Ceea ce mi-ai răspuns tu la argumentele mele pentru luarea doctoratului era așa de clar și de drept, încît numai dacă aș fi vrut să fac pe sfiosul aș mai fi continuat cu încercarea de a susține o teorie căreia, fără dreptate însă, i-ai zis sentimentală. Sentimental (în sensul de independență morală și suflească; care face abstracție de conveniențele sociale), e tocmai ceea ce vrei tu să faci! Practic, real, burghez, matematic, e ceea ce-ți recomandam eu, după modelele zilnice ce le aveam aici, unde în seminarii nenumărați *doctori* continuă alături cu *ne-doctorii* să învețe carte, și, fără să se însemne cît de puțin pe de-asupra acestora: singurul indiciu după care poți afla că-i cutare doctor e faptul că i se zice de profesor nu numai pe nume ci și pe demnitate și că e tratat în consecință: așa cum îți povesteam în scrisoarea trecută. Tu îmi răspunzi că n-ai deloc poftă să ai de-a face cu lumea oficială: în acest caz sintem de aceeași părere. Căci și eu numai pentru această lume îți dădeam sfatul; ca unul care avînd de-a face cu dînsa cunoșteam deja neplăcerile ce-s legate de relațiunile urmate cu ea.

Că acum lași vremii și soartei să hotărască asupra doctoratului tău, nimeni mai bine decît tine nu poate să se intereseze de acest lucru, și nimeni de asemenea nu poate să cîntărească mai exact decît tine motivele «pentru» și «contra». De aceea și eu închid cu acestea toate argumentările mele.

Mi-ai mai scris de cercetarea ta asupra monedelor lui Despot-Vodă. Într-o scrisoare de curînd primită de la Lăpedatu¹⁰ văd că-mi pomenește de lucrarea ta. Dar și el, ca și tine, nu-mispune nimic precis; așa că eu pot să-mi aleg din aceste patru posibilități una: sau că ai scris-o deja și i-ai spus și lui de dînsa, sau că deja ai dat-o lui Bogdan pentru Convorbiri, și Bogdan i-a spus și lui precum obișnuiește, sau că s-a cules și Lăpedatu a văzut-o în corecturi (ori i-a spus Iorga), sau în sfîrșit că chiar a apărut.

Pe care dintre aceste patru s-o aleg mai cu dreptate, numai tu îmi poți spune.

Și acum să vin la carta poștală.

Întîi și-întîi aflu că în adevăr Grimm¹¹ a primit pedanta mea scrisoare despre studenții germani (e așa de greu să-ți păstrezi adevărata personalitate literară cînd scrii într-o limbă străină!). Precum am făcut eu cu tine, așa a făcut și el cu mine: a presupus răspunsul ca *subînțeles*.

Credința ta că ai fi putut aștepta «mult și bine» vești de la subsemnatul, din nefericire nu pot decît s-o certific. Și aceasta din foarte multe motive: principalele însă erau: la scrisoarea ta din Cîmpulung nu mai aveam ce răspunde (ca continuare a discuției) precum ți-am arătat mai sus, iar despre mine n-aveam nici un fel de știre care să știu că te-ar fi putut interesa cu deosebire.

În adevăr de două luni de zile de cînd sînt aici cea mai mare parte din vreme mi-a fost răpită de școală — în înțelesul cel mai ordinar al acestui cuvînt: cursuri, seminarii, bibliotecă, și așa la rînd. Vrînd să fac deodată cunoștință cu tot ce m-ar fi privit numai de aproape pentru specialitatea mea m-am innămolit deodată într-o sumă de ore (de ascultat, ca și de lucru), așa că acum n-am decît prea puțină vreme pentru alte ocupații. Și văd acum că n-am făcut rău: căci am avut prilejul să văd cite parale fac anume cursuri și anume profesori pe care dacă nu i-aș fi cunoscut acum aș fi trebuit să sacrific atîtea și-atîtea ore din prețiosul semestru de iarnă ce vine. Fapt rămîne însă că sînt osîndit pentru lunile acestea, pînă la 15 august, și pe căldurile cumplite ce stăpînesc aici, la munca zilnică a ascultării banalităților a anume profesori și a ineptiilor a anume colegi de seminarii.

Precum văd din scrisoarea ta, nunta Kronprinzului, deși pe un ton ironic, totuși ai socotit că poate fi pusă pe spatele tăceri mele, ca una din ocupațiile de căpetenie ale zilelor din urmă,

¹⁰ Alexandru Lapedatu, 1876—1954. Istoric al evului mediu, profesor la Universitatea din Cluj, secretar al Comisiei monumentelor istorice, membru și Președinte al Academiei Române.

¹¹ Petre Grimm, n. 1881. Anglist, coleg de studii și bun prieten cu G.O. și V.P., profesor și decan la Universitatea din Cluj.

atit pentru mine cit și pentru cei de pe-aici. E drept că pentru mulți de fapt așa a fost, întrucât mă privește lucrul nu-mi putea schimba felul ocupațiilor pentru simplul motiv că eu n-aveam a pierde vremea cu acest eveniment decît : sau ca gură cască pe Unter-den-Linden, la trecerea equipagiilor — , sau ca purtător de masalale pe aceeași stradă : ambele evident în calitate de deutscher studiosus, sau, în caz contrar, numai ca gură-cască.

Cum mă știi însă că nu-s amator de astfel de manifestări sau activități, ușor îți poți inchipui că n-am făcut de fel onoare calității mele mai sus pomenite. Mai socotește tot aici că Universitatea însăși e pe Unter-den-Linden și ca atare partea decorativă am tot văzut-o mereu (și te asigur că asta a fost singura parte care merita să fie văzută, pentru gustul estetic al nemților), și vei găsi că tare mult n-am pierdut dacă n-am găsit de cuviință să stau atunci cînd au trecut diferitele trăsuri împărătești (pe care le-am văzut de-atîtea ori în alte zile) cu fețele simandicoase pline de demnitate și de decorații ale înaltelor personaje, pentru vederea cărora peste 800 de persoane au fost cărate pe la spitalele pentru Ohnmacht, Hitzschlag etc.

Dar în cartea ta poștală îmi mai spui că tocmai cu sosirea mea la Berlin te așteptai să-ți scriu mai des, deoarece, adaugi tu, singur aș fi spus « cum » m-a « impresionat » Berlinul. Da, desigur, m-a impresionat Berlinul ca pe cei care trecînd din București se așează fără nici o gradație într-un Babylon modern ca acel oraș, ori frații lui mai mari Parisul și Londra. Dar ceea ce desigur nu mi s-ar fi întîmplat dacă aș fi rămas în Viena sau dacă aș fi mers la Paris, aici mi s-a întîmplat : impresia statornică, verificată apoi zi cu zi, ce mi-o lăsa Berlinul nu făcea parte din acele ce dau impuls la scris. Ce vrei tu să găsești într-un oraș fără clădiri vechi ori artistice și fără tradiții, într-un oraș eminamente american, precum e Berlinul? Mi-e teamă că mai multe amintiri voi avea la întoarcerea din acele mititele orașe de provincie ce-s Weimar, Iena, Altenberg, decît din imensul Berlin.

În Viena n-am stat decît 36 de ceasuri și cite n-am văzut, la cite nu mi-a rămas inima, și cum aș vrea să văd sfîrșindu-se semestrul ca să mai trec o dată pe acolo !

Dar bine, îmi vei răspunde, sînt teatre, totuși, muzee, monumente, în Berlin. Da, sînt și toate-s vrednice de pus alături cu cele din alte orașe de seama lui. Dar acestea îmi e și singura mîngiere pentru vremea cit voi sta aici, și care mi se pare cit o veșnicie. Treptat, treptat le voi cerceta (nu numai vizita) pe toate.

Singurele noutăți în această direcție (noutăți pentru mine) au fost cele două cunoștințe artistice ce le-am făcut, una în Fidelio (la Opera Curții) și cealaltă în persoana lui Böcklin¹². Aș fi voit să-ți spun cum m-a impresionat fiecare, dar iată după opt pagini încă tot nu am loc. Într-un fel mai bine. Cine știe de-aș fi putut reda prin vorbă măcar cit de departe acele impresii.

7 iunie s.n. 1905

10 ore seara

Sărutări

Vasile

V. Pârvan, Berlin N,
Invalidenstr. 105, III, 1.

Dsăle dlui G. Oprescu
Profesor la *Gimnaziul din Giurgiu*
(Rumănen)

Dragă Oprescule,

Față de lenea de care am dat dovadă pînă acum, desigur nu te așteptai la așa de grabnică sosire a răspunsului de față. Pricina hărniciei e aceasta. Scrisoarea ta mi-a sosit într-un moment de încordare : două conferințe la seminariile de-aici, despărțite prin intervalul de 3 zile una de alta,

¹² Arnold Böcklin, 1827—1901. Pictor elvețian romantic.

după care a urmat... ușurarea datoriei împlinite. Când îți scriu acestea, tocmai m-am întors de la Muzeul de antichități, unde am vorbit despre un relief de pe vremea lui August. Înaintea mea îmi stă acum vacanția de 1 lună și 1/2. Acum înțelegi de ce mi-a venit numaidecît poftă de scris.

Și fiindcă a fost vorba de conferințe să-ți spun incaltea tot ce te poate interesa. Ceea de-acum trei zile a fost de geografie istorică — pe nemțește cu termenul de ultimă modă, « Kulturgeographie ». Trata despre « Wesen und Bedeutung der römischen Verkehrsader am Rhein und an der Donau ». Despre cea de azi ți-am spus deja ce trata. Ambele au fost vorbite, avînd cîte un plan numai la dispoziție. Cea de geografie a fost mult mai bună, fiindcă eram acasă la mine, și exprimarea nemțească mi-a fost mai ușoară. La cea de azi a mers mai greu: arheologia fiindu-mi un obiect în care abia acum mă inițiez și ca atare nu-s încă stăpin pe « artificile de calcul » ale unei expuneri curgătoare în termeni tehnici.

Ca oricare român ce se respectă am fost și eu conferențiar, de 24 ianuarie aici; anume la Societatea studenților din Berlin. Conferința a început deja să se tipărească în « Luceafărul »¹³ și sper să o scot și aparte¹⁴: în acest caz ți-o voi trimite și ție. Pentru « Relațiile lui Ștefan » cred că m-ai iertat că nu ți le-am trimis: pricina e că exemplarele aparte au trecut de la tipografie ... la librărie. Pe cînd conferința de acum îmi va fi toată trimisă aici.

Altfel duc o viață cit se poate de « intelectuală »; păcat numai că n-am mai multă vreme pentru cultivarea mea proprie. E așa de întinsă istoria antică! Gîndește-te că de un veac întreg aproape un sfert din intelectualitatea Germaniei nu se ține decît de « Klassische Philologie ». Asupra fiecărui colțisor de viață ori de istorie veche s-a scris cîte ... o colecție, dacă nu cîte o bibliotecă întreagă. Și să poțști dacă te-apuci de ceva, să nu fii în curent!

Îmi scrii că m-ai făcut membru la Societatea lui Coco Dumitrescu¹⁵. Lucrul îmi cade foarte ciudat. Întîi fiindcă n-am de fel bani de prisos acum și ar trebui să întîrzii cu plata pînă la april, cînd îmi vine cealaltă rată din bursă; și apoi, dacă nu mă înșel, pe lingă Coco, un om foarte cumsecade, sînt o sumă de... « tipuri », care, din nefericire, dau, ele, direcția. Asta o zic ca o ipoteză. Habar n-am nici de societate nici de revistă — și judec numai după împrejurările în care se desfășoară activitatea seminarului pedagogic, și care singure-mi sînt cunoscute.

Nu mi-ai putea trimite și mie numărul din revista de la Tg. Jiu unde va fi articolul tău? Ori măcar *les découpures*? Ai urmărit comunicațiile interminabile ale lui Xenopol¹⁶ asupra filozofiei istoriei? Trebuie să fie interesante dar și foarte ciudate. Ori poate nu-s decît o reeditare a cărții lui franțuzești cu același subiect?

Nu mi-ai scris ce-ai citit nemțește. Eu îți recomand pe *der Katzensteg*, de Sudermann și *Hiligenlei* de Fransen. Astea acum deodată. O listă de noutăți — sistematic alcătuită — o să-ți trimit cu alt prilej. A propos: tu ai în biblioteca lui Costică la dispoziție pe *Chamberlain*, die Grundlagen des XIX. Jahrh.: pune-te și citește-o din scoarță-n scoarță, iar dacă vrei să știi și polemica asupra ei îți pot eu da lămuriri. E o carte foarte prețioasă și cu toate că multe din concepțiile lui nu le vei putea aproba, totuși te vei simți îmbogățit sufletește — din toate punctele de vedere, la citirea ei. Acum de curînd a scos (*Chamberlain*) încă două cărți: una despre Kant, care nu te poate interesa, și alta mică în biblioteca *die Kultur* (după modelul celei « *die Kunst* » de Muther) — *frische Weltanschauung*, pe care am citit-o cu o nespusă plăcere și eram așa de entuziasmat dentru ea încît chiar mă hotărisem să o traduc. Ocupațiile de alt fel m-au împiedicat, iar acum entuziasmul s-a mai domolit și n-o mai traduc.

Dacă te interesează filozofia istoriei, atunci ți-aș putea da o bibliografie destul de completă a noutăților din acest domeniu. O carte prețioasă de antro-po-geografie e *Das Mittelmeergebiet* de Philippson¹⁷; vorbește și de țara noastră.

Pentru « Artă și literatură » n-am acum cînd îți scriu înaintea mea decît catalogul librarului editor Fischer de aici. Foiletîndu-l dau peste: Richard Muther¹⁸ — *Geschichte der englischen Malerei*

¹³ Unire. Conferință ținută la Societatea academică română din Berlin în ziua de 24 ianuarie s.v. 1906, în *Luceafărul*, V (1906), nr. 3—4.

¹⁴ Budapesta, Editura „Luceafărul”, 1906, 37 p.

¹⁵ Profesor de pedagogie la Universitatea din București. Fost profesor al lui V.P. și G.O.

¹⁶ Alexandru D. Xenopol, 1847—1920. Istoric și filozof, profesor universitar, membru al Academiei Române.

¹⁷ Alfred Philippson, 1864—1953. Geograf și istoric profesor universitar.

¹⁸ Richard Muther, Istoric de artă german de mare autoritate în epocă.

(1903) (12 M.50) și de *die belgische Malerei* (1906). Eu am citit alte lucrări de el și, dacă nu-l cunoști, te pot asigura că are un stil minunat. Dealtfel pentru poezia « criticelor » sale e și cunoscut în cercuri mai largi.

„Evenimentul” cu inspecția lui Aguletti¹⁹ e în adevăr vrednic de luat în considerare pentru ... cariera ta; încolo...

Pentru cataloagele de literatură și artă voi avea grijă să-ți trimit sau să fac să ți se trimeată. Mai multe, altă dată.

Plecăciuni la « toți » cei ce mi-au trimis prin tine complimente.

Ție sărutări,

Vasile

Berlin, Invalidenstr. 105 ,III. 1.

11 febr. s.v. 10906

* besondere Grüsse habe ich für *niemand*

Domnului Gh. Oprescu
Directorul Liceului din T. Severin

Dragă Oprescule,

Campania dusă prin presă împotriva mea fiind bazată pe o mulțime de inexactități și insinuări cu totul nedrepte și neintemeiate, te rog în interesul adevărului să răspindești printre cunoscuți broșurile²⁰ ce-ți vin odată cu aceasta.

Cu mulțumiri călduroase

al tău

V. Pârvan

Buc. 12/XII.1914

Dlui prof. G. Oprescu
Str. N. Iorga 16, Cluj
Romania

Roma, 25 ian. 1922
Hotel Quirinal

Dragă Oprescule,

Nu prea am noroc la Școală. Tocmai obținusem *verbal* cedarea gratuită a Sf. Suzanna de la Benedict XV. Cînd să se facă actele, moare. Acum trebuie luat totul de la capăt cu noul Papă, cine va fi! Voi mai sta aici pînă la finele lui februarie. Aici plouă mereu. Nici măcar excursii la săpăturile cele noi nu se pot face. Lucrez în casă. Toate cele bune lui Bogrea²¹, Teodorescu²².

Al tău

V. Pârvan

¹⁹ T. Aguletti, istoric, inspector general școlar, autor de manuale de istorie pentru liceu. V.P. s-a opus premierii manualului său de istorie antică pentru cl. I-a.

²⁰ Vasile Pârvan, *Părerile unui trădător de neam*, București, 1914, 13 p.

²¹ Vasile Bogrea, 1881—1926, Filolog și lingvist, profesor la Universitatea din Cluj, membru corespondent al Academiei Române.

²² Dimitrie Teodorescu, 1881—1947. Istoric, profesor la Universitatea din Cluj, conservator al Muzeului național de antichități și Director al Institutului de arheologie din Cluj.

Dragă Oprescule,

Sper că îndată ce închideți cursurile, vii încoace. Pe lângă cei vechi care te așteaptă, se mai adaugă acum unul nou : e prietena mea Marta Bibescu ²³. Zilele trecute i-am vorbit din nou de tine, ca specialist al artei populare, cu prilejul unei pinze cu ornamente țesute înlăuntrul ei (iar nu brodate după), de care are nevoie pentru aranjamentul interior al « sihăstriei » ce-și face lângă palatul cel mare al lui Brâncoveanu, la Mogoșoaia. Cum astfel de pinză se țese în special la Cîmpulung, tu poate cunoști chiar pe nume vreuna din femeile meștere în această artă. Prințesa Marta e încântată să te cunoască din nou și să-ți datorească indicațiile și ajutorul de mai sus.

Cu toate cele bune,

al tău

V. Pârvan

24 V 1925

Dragă Oprescu,

Onoratul Minister de Instrucție a luat hotărârea să continue răposatul concurs de Istoria artelor, cu singurul candidat ce a mai rămas înscris, d. Naum, un biet pirlit care nu știu cine stăruie să li se facă milă și pomană de el. Decanul de la Cernăuți mi-a scris foarte alarmat. El și ceilalți prieteni sînt foarte mulțumiți de lucrările și recomandările ce ai și Săveanu ²⁴ îți va face raport foarte elogios. Dar...

1. Serie imediat lui Duca ²⁵ să-i spue lui Angheliescu ²⁶ să nu facă comedii...
2. Serie aceluiași Duca să-i spuie lui Nistor ²⁷ ce e de spus...
3. Serie cui vei ști, că e *stupid* ca atunci cînd Facultatea te vrea pe tine să i se impună pe căi lăaturalnice niște neisprăviți.

Cu dragoste

V. Pârvan

20 XII 1926

Dragă Oprescule,

Ați făcut rău că ați dorit să aveți congresul de artă populară la noi, cînd noi la București nu avem nici un singur Muzeu onorabil. Întreabă-mă altădată și pe mine nu numai pe dra. Văcărescu ²⁸.

Pentru adunarea de la Geneva unde m-ai pus împreună cu cloncanii ăi mari, mulțumesc de prietenia ta — dar, iarăși, fudulie goală. În numele cărui muzeu să vorbesc eu? Inconștienții de politicieni de la noi ne-au făcut de risul Europei. N-avem nimic cu ce să ne prezentăm.

De catedra ta mă îngrijesc eu. Dar sînt groaznic de tembeli.

Cu dragoste, al tău

V. Pârvan

²³ Martha Bibescu, 1890—1973. Scriitoare de limbă franceză, a cărei afectuoasă admirație pentru V.P., dealtfel împărtășită, reiese din corespondența lor (c. *Lettres de Vasile Pârvan à la Princesse Bibesco*, în *Revue Archéologique*, Paris, 1966, fasc. 2, p. 343—356 și Martha Bibescu, *Scrișori către George Oprescu*, publicate de Radu Ionescu, în *Secolul 20*, 1974, nr. 1, p. 126—135).

²⁴ Teofil Sauciu-Săveanu, 1884—1971. Epigrafist și istoric al antichității, profesor, decan și rector al Universității din Cernăuți și București, membru corespondent al Academiei Române.

²⁵ I. Gh. Duca, 1879—1933, Fost ministru și prim-ministru.

²⁶ Dr. Constantin Angheliescu, n. 1869. Ministru al Instrucțiunii Publice și Cultelor și prim-ministru.

²⁷ Ion I. Nistor, 1876—1962. Istoric, profesor și rector al Universităților din Cluj și București, membru al Academiei Române.

²⁸ Elena Văcărescu, 1866—1947. Scriitoare de limbă franceză, membră a Comisiei Internaționale de Cooperație Intelectuală a Ligii Națiunilor.

Dragă Oprescule,

Știu că ești desperat că nu ai vești mai dese de la mine. Dacă ai fi însă bolnav de un an de zile ca mine, și cu întregul univers trăgînd de tine, să-i dai sau să-i faci ceva, aș vrea să-ți văd chipul, cît de amabil ar fi.

În chestia cărților englezești încă de atunci i-am încredințat hîrtia lui Bianu ²⁹ care stă și azi tot așa de buridanizant ca în prima zi între a avea cărți dar a nu le pune în circulație că nu are funcționari, și a renunța la ele...

De asemenea în chestia catedrei tale, zi de zi de trei luni merge secretarul meu la minister pentru a i se spune: se face, se va face, s-a pierdut dosarul, s-a găsit dosarul, se va face, se face, s-a pierdut dosarul... Din această cauză am ajuns la ruperea relațiilor cu Marinescu... care spre a le relua, se va decide să publice catedra...

De la CICI ³⁰ sper să pot da miine demisia. Cei de la Academie au hotărît să-l aleagă pe Țițeica ³¹. Vei primi de la mine înștiințare oficială — ultima de acest fel — și tu și Luchaire ³².

Sper că Țițeica va fi mai punctual ca mine.

Al tău V. Pârvan

Monsieur Georges Oprescu

Membre du Secrétariat de la Société des Nations, Genève

Hôtel Lutetia
45, Boulevard Raspail (Square du Bon Marché)
Paris 6^e

9 VI 1927

Dragă Oprescule,

Examenul definitiv al doftorilor de aici a dus la concluzia că primul lucru pe care trebuie să-l fac, e să mă operez de apendicită. Deci plec la București pentru a mă supune imediat operației. N-am făcut-o aici deoarece e greu, între străini, de trecut timpul plicticos cînd nu ești nici bolnav nici sănătos și ai mereu nevoie de cineva să te ajute.

Îți mulțumesc de îndatoririle și dragostea ta și sper să-ți scriu de la București în dispoziții bune.

Cu toate cele bune, al tău

V. Pârvan

<București, f.d.>

²⁹ Ioan Blanu, 1856—1935. Filolog, profesor la Universitatea din București, membru și Președinte al Academiei Române, organizator al Bibliotecii acestela.

³⁰ Comisia Internațională de Cooperație Intelectuală a Ligii Națiunilor, al cărei secretar fiind G. Oprescu l-a propus pe Vasile Pârvan ca secretar al comisiei naționale.

³¹ Gheorghe Țițeica, 1873—1939. Matematician, profesor la Universitatea din București, membru al Academiei Române.

³² Membru în secretariatul Ligii Națiunilor.

Dragă Oprescule,

Dacă mai ești în București vino imediat la mine acasă, str. Romană 44, ca să ștăm de vorbă asupra vorbei ce ți-o spuneam la Cluj după nopțile rele. Am impresia că se apropie tot mai mult dez-nodământul.

Pârvan

TELEGRAME

Fontenay-aux-roses 312—11—10/3 8^h50' 10 VI 1927.

Opresco nations Genève

Pars directement Bucarest but opération mille remerciements

Pârvan

Bucuresci 2557 — 16 — 27 17^h30' [27 VI 1927]

Nations pour Opresco Genève

Notre ami Parvan s'est éteint quatre jours après opération.

Simionescu Rîmniceanu

IMPLICAȚIILE STILISTICE ALE UNEI PICTURI SIGHIȘORENE DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVI-LEA

de VIORICA GUY MARICA
și ADRIANA MORARU

Incadrată în complexul monumentelor medievale de la Sighișoara, *Biserica evanghelică din Deal* aparține, în starea în care s-a păstrat, stilului gotic târziu. Ridicat într-un interval cronologic ce se situează cu aproximație între 1429—1495, cu posibile adaosuri din primul sfert al secolului al XVI-lea, edificiul prezintă în interior importante picturi murale. Variabil, gradul lor de conservare îngăduie lectura integrală sau parțială a temelor reprezentate. Suferind grave avarii provocate de furia iconoclastă declanșată în timpul Reformei, identitatea lor iconografică și factura stilistică se disting pe alocuri doar fragmentar, rămânând adesea voalate. Acoperite cu tencuială în 1877, picturile au fost readuse la lumină cu prilejul restaurărilor din 1934, prin îndepărtarea stratului obturator sub care s-au păstrat vreme de șase decenii.

Primele semnalări bibliografice relative la picturile *Bisericii evanghelice din Deal* îi aparțin lui F. Müller (1856, 1859) și lui F. Römer (1874). Misselbacher (1934), Genthon (1936) și I. D. Ștefănescu (1938) se ocupă de fresce după recuperarea lor, fiind urmați mai târziu de Radocsay (1954), Vătășianu (1959) și Drăguț (1968)¹. În ciuda interesului pe care l-au suscitat în cadrul exegezei de artă, problemele legate de originea stilistică și de datarea acestor picturi nu au întrunit încă un consens general și nu au beneficiat de concluzii peremptorii, mai fiind pasibile de controverse.

Fără a ambiționa epuizarea problematizărilor ce vizează ansamblul pictural, ne vom referi doar la două teme conexe a căror înrudire iconologică e accentuată printr-o amplasare învecinată în nava laterală de nord. Pe zidul ce închide extremitatea estică a navei, se mai descifrează ampla reprezentare a *Judecății din urmă*, atribuită unui pictor neprecizat și datată alternativ de unii autori în secolul al XV-lea, de alții în primul sfert al secolului al XVI-lea. Dispusă în frize paralele, pe succesive registre, compoziția extrem de bogată este dominată de marea mandorlă în care tronează Hristos ca judecător suprem peste univers. În flancuri, doi îngeri cu aripile desfăcute îl încadrează ținând mărturiile supliciei, stilpul flagelării și crucea răstignirii. Registrul următor aparține sfinților și martirelor în veșminte larg drapate, așezați la picioarele divinității. Maria și apostolul Ioan în atitudine intercesivă, însoțit de îngerii care vestesc din trîmbițe ziua de apoi, ocupă friza mediană.

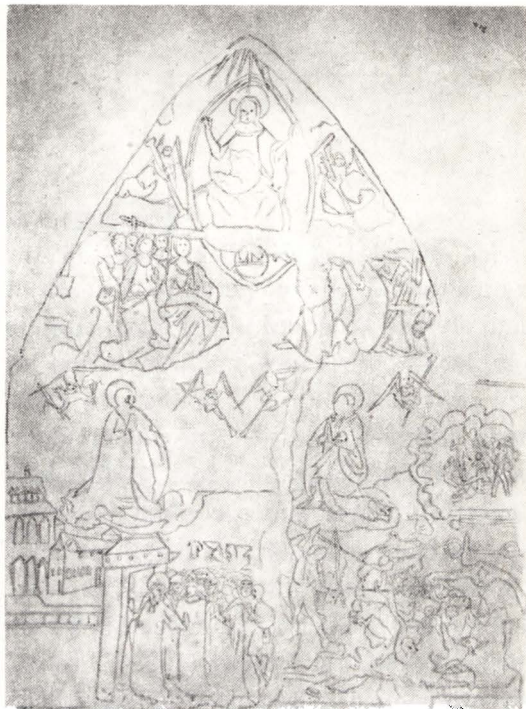
¹ Bibliografie: F. Müller, *Die schässburger Bergkirche in Siebenbürgen in Mitteilungen der kais.-königlichen Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, I, 1856, p. 171; idem, *Ein Fund in der evangelischen Pfarrkirche zu Schässburg*, în *Mitteilungen...*, IV, 1859, p. 339; Römer F., *Régi falképek Magyarországon*, Budapest, 1874, p. 134—135; Gerecze, P., *Magyarország régi falképeinek jegyzéke és irodalma*, în *Magyarország Műemlékei*, II, Budapest, 1906, p. 514; Eber, L., *Tanulmányok Magyarország középkori falfestményeiről*, în *Magyarország Műemlékei*, IV,

Budapest, 1915; p. 72; J. Misselbacher, *Die Wandgemälde der schässburger Bergkirche*, extras din *Jahresbericht der ev. Gemeinde A.B., Sighișoara*, 1934; Genthon, I., *Erdély művészete*, Budapest, 1936, p. 15; I. D. Ștefănescu, *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938, p. 26—27; Radocsay, D., *A középkori Magyarország falképei*, Budapest, 1954, p. 204—205; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I. București, 1959, p. 412—413, 429, 764, 766—767, 773, 860, 867; V. Drăguț, *Cetea Sighișoara*, București, 1968,



Fig. 1. — *Judecata din urmă*, Sighișoara, Biserica evanghelică din Deal.

Fig. 2. — *Judecata din urmă*, decalcul picturii.



În dreapta apostolului se văd figurile nude ale celor judecați, implorind îndurarea cerească sau plîngînd. Registrul inferior înfățișează la dreapta cortegiul celor drepți, conduși de apostolul Petru spre intrarea incintei sacre în interiorul căreia se zărește arhitecturi ecclesiastice în stil gotic, după toate aparențele o biserică simbolizînd probabil raiul. În stînga, grupajul devine tumultuos, înfățișînd pe arhanghelul Mihail cu spada așintită împotriva demonilor care îi îngesuie pe cei osîndiți pe cîntarul gigant al păcatelor.

Culorile de fond și conturile grafice s-au păstrat dar nuanțele au dispărut. În aceste condiții imaginea este perfect lizibilă ca ansamblu, dar nu permite aprecieri de detaliu. Statica monumentală se îmbină cu dinamismul, faldurile ample, dispuse în joc molatec, accentuează senzația de corporalitate a personajelor, scoțînd în relief caracterul gotic tîrziu al stilului.

Mult mai bine conservată, cea de a doua pictură e zugrăvită pe o pînză a boltii, configurată în trapez și conturată lateral prin nervuri în evantai, pornite de la stîlpul prismatic ce separă spre est primele două travee. Aceasta reprezintă pe *Arhanghelul Mihail în luptă cu demonii*, disputîndu-și sufletele celor judecați, reluînd deci episodul final din scena *Judecății*. La intradosul unei alte pînze de boltă, diametral opusă celei anterioare, e figurat *Evanghelistul Matei* ținînd crucea. Personajul e încadrat la partea superioară de o amplă filacteră, sinuos derulată, pe care se citește anul <1>483. Pe temeiul proximității celor două imagini, datarea a fost în mod automat extinsă și asupra celei ce îl reprezintă pe arhanghel. Prin asociație cronologică și pe considerentul unui scut heraldic, vizibil pe arcu de triumf, atribuit unui oarecare Valentinus pictor, menționat în documente la 1490 ca primar al Sighișoarei, s-a emis ipoteza paternității sale artistice pentru ambele picturi.

În iconologia europeană, tema arhanghelului luptător — aparținînd ca atare categoriei de sfinți și martiri militari — apare de obicei în ambele versiuni, fie în cea singularizată ce înregis-



Fig. 3. — Arhanghelul Mihail în luptă cu demonii, Sighișoara, Biserica evanghelică din Deal.

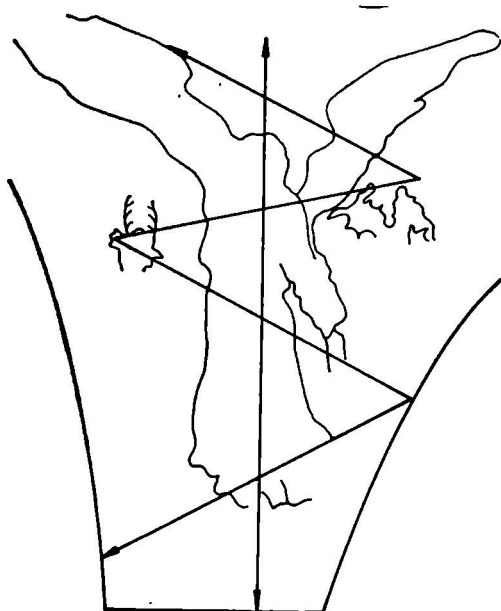


Fig. 4. — Arhanghelul Mihail în luptă cu demonii, schema compozițională.



Fig. 5. — Evanghelistul Matei, Sighișoara, Biserica evanghelică din Deal.

trează variațiuni ², fie în cea integrată *Judecății din urmă*. Considerat deopotrivă *psihopomp*, călăuzitor al sufletelor dincolo de moarte, cu intenția benignă a mântuirii lor, celestul campion se impune inițial în postură dispartă, luptînd asemenea Sfîntului Gheorghe cu dragonul sau balaurul, simbol al răului. În fapt este o reeditare creștină a alegoriei maniheiste de străvechi origini, ce poate fi urmărită retrospectiv prin evul mediu pînă la arhaicele prototipuri babiloniene înfățișînd lupta eroului Ghilgameș cu leul. Versiunea inclusă *Judecății din urmă* ni-l arată pe arhanghel prăbușînd în hăurile iadului pe cei iremediabil osîndiți, înhățați de demonii lacomi. Aceștia îi dispută aprig sufletele supuse cercetării și cumpănite în balanță de către îngerul care se străduiește să le salveze de ghearele malefice.

Sursa celei de-a doua versiuni nu este mai puțin arhaică, căci derivă în ultimă instanță din iconografia Egiptului faraonic, fiind inspirată de *Cartea morților*. În frescele egiptene Anubis, zeul cinocefal, cîntărește sufletul defunctului în fața stăpînului suprem, Osiris, care tronează sub baldachin ³. Cultivată din secolul al VI-lea în Egiptul încreștinat, tema *psihostaziei* ⁴ a fost transmisă prin intermediul artei copte Orientului apropiat, semnalîndu-se în Capadocia, firește cu metamorfozarea lui Anubis în înger, în timp ce Hristos așezat pe tron ia locul lui Osiris. Subiectul a fost difuzat apoi în Franța prin filiera unor manuscrise catalane împodobite cu miniaturi ⁵.

Se pare că diferențierea și precizarea figurativă a arhanghelului a fost mai tardivă, căci în miniaturile carolingiene din secolul al IX-lea, în *Psaltirea de la Utrecht* de exemplu (c. 830, Utrecht, Universitätsbibliothek), se disting, nu unul, ci doi arhangheli aproape identici executînd sentința prăbușirii în infern. În *Apocalipsul de la Trier* și în *Apocalipsul de la Cambrai* (ambele din prima jumătate a secolului al IX-lea, Trier, Stadtbibliothek respectiv Cambrai, Bibliothèque Municipale) un cuplu de arhangheli înarmați cu sulite rănesc de moarte dragonul, simbol al diavolului, care se prăvălește sîngerînd, împreună cu îngerii căzuți în dizgrație ⁶.

Una dintre primele imagini diferențiate pare a fi relieful ce decorează lintelul portalului la biserica din Southwell⁷, databil în secolele X—XI. Arhanghelul e înfățișat aici în coliziune cu diavolul, întruchipat printr-un mitic balaur. Îl regăsim în aceeași ipostază în arta romanică, pe relieful bisericii din Saint-Gilles (secolul al XII-lea) ⁸, sugerînd îndepărtate analogii cu relieful *Arhanghelului Mihail I* de la catedrala romanică din Alba Iulia (1247—1255), în timp ce *Arhanghelul Mihail II* de la Alba Iulia (1247—1259) se înrudește cu relieful omonim de la catedrala din Modena (prima jumătate a secolului al XII-lea) ⁹. În sculptura gotică îl aflăm la biserica Sankt Sever din Erfurt (1467) ¹⁰, precedat însă de reprezentarea de la biserica Sf. Mihail din Cluj-Napoca (1442) ¹¹. Firește versiunea aceasta nu lipsește nici din domeniul picturii, un exemplu celebru și tardiv fiind *Arhanghelul Mihail și demonul* pictat de Pieter Brueghel cel Bătrîn (1556/1557, Eindhoven, proprietate particulară) ¹².

Mai spectaculare sînt ilustrările celei de-a doua variante iconografice, infinit mai complexă, apărînd ca o secvență înglobată *Judecății de apoi*. O foarte veche miniatură, cuprinsă în *Liber Vitae* din Newminster (1016—1020, Londra, British Museum) ¹³ pare a constitui o încercare preliminară de figurare a paradisului și infernului în disjunecție, arbitrate de arhanghelul justițiar. La biserica din Burgfelden (1061) scena este mult amplificată, subliniind înfruntarea cu diavoli ¹⁴.

Una dintre cele mai vechi imagini ale *psihostaziei* în arta medievală a Europei, în care Mihail ține balanța dreptății pentru cumpănirea păcatelor, luptînd concomitent cu demonul pentru salvarea sufletelor amenințate, îl constituie capitelul executat pe la 1130 de meșterul Godfridus

² În ipostază singulară arhanghelul apare cînd cu stîndardul, cînd străpungînd balaurul cu sulia sau cu spada.

³ Anubis avea cap de cîine negru și era adesea confundat cu șacalul. Cf. G. Posener, *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, București, 1974, p. 281—282.

⁴ *Ibidem*, p. 80, 244—245; psihostazie = cîntărirea sufletului.

⁵ Cf. I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 161.

⁶ Cf. W. Braunsfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München, 1968, p. 167, fig. 87; p. 302, 303, fig. 217, 221.

⁷ Cf. V. Vătășianu, *Istoria artei europene*, I, București, 1967, p. 295, fig. 366.

⁸ Cf. R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, II, Berlin, 1959, p. 149, fig. 147.

⁹ Cf. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, p. 156—159, fig. 134, 135.

¹⁰ Cf. R. Hamann, *op. cit.*, p. 420, fig. 524.

¹¹ Cf. V. Marica, *Biserica Sf. Mihail din Cluj*, București, 1967, p. 23, fig. 24.

¹² Cf. *Das Bruegel-Buch* (sic!), Wien, 1936, pl. 2.

¹³ Cf. V. Vătășianu, *Istoria artei europene*, I, p. 322, fig. 397.

¹⁴ *Ibidem*, p. 319, fig. 393.

pentru biserica Saint-Pierre din Chauvigny ¹⁵. Îi urmează în strînsă succesiune celebrul relief al școlii burgunde, inserat în timpanul portalului de la catedrala Saint Lazare din Autun (ante 1132), unde numărul demonilor crește în concordanță cu extinderea reprezentării ¹⁶.

În același sens, dar de o factură mai liberă, poate fi menționat mozaicul de la catedrala din Torcello (sfîrșitul secolului al XII-lea) ¹⁷, realizat probabil sub înriurire apuseană, căci tema nu se semnalează în arta bizantină decît foarte sporadic.

Pentru sculptura gotică importante sînt reliefurile ce decorează *Portalul princiar* de la catedrala din Bamberg (1240) și portalul nordic al catedralei din Reims (secolul al XIII-lea) ¹⁸.

În ambianța neerlandeză subiectul ciștigă amploare începînd cu secolul al XV-lea. Combătînd forțele întinericului, arhanghelul Mihail este prezent în *Judecata din urmă* pictată de Hans Memling (1473, Danzig, Biserica Mariei) ¹⁹; lipsește în schimb din *Infernul muzical* (tripticul *Hortus deliciarum*, 1503—1504, Madrid, Muzeul Prado) creat de Hieronymus Bosch ²⁰, omisiune explicabilă prin caracterul aprocrif și cu totul fantast al iconologiei sale insolite. Dealtfel nici în *Judecata de apoi* a lui Lucas de Leyda (1527, Leyda, Muzeul municipal), nici în *Căderea îngerilor* de Frans Floris (1554, Anvers, Musée Royal d'Art) ²¹ personajul sacru nu mai este limpede caracterizat, prezența sa fiind mai curînd subsumată. Doar în *Prăbușirea îngerilor dizgrațiați* de Pieter Brueghel cel Bătrîn (1562, Bruxelles, Musée Royal) ²² el reapare înzăuat în armură, cu o înfățișare bine definită.

În pictura germană tema pătrunde prin înriurire neerlandeză, inițial în arta școlii renane, fără a deveni însă foarte frecventă. Arhanghelul e vizibil în *Judecata din urmă* de Stephan Lochner (1442—1451, Köln, Wallraf-Richartz Museum) ²³ și apare într-o postură violent dramatică în *Prăbușirea îngerilor dizgrațiați* din *Apocalipsul* xilograyat de Albrecht Dürer (1497/1498) ²⁴. Nici italienii nu cultivă un interes prea pasionat în direcția sa. Belicosul înger e introdus în viziunea *Judecății* lui Luca Signorelli de la catedrala din Orvieto (1499—1505), dar dispare cu desăvîrșire din fresca lui Michelangelo la Capela Sixtină (1535—1541) ²⁵. Această carență este explicabilă prin concepția umanistă a Renașterii ce înclina prea puțin spre caracterul supranatural al interpretării, preferînd să evite aspectele teratologice.

În spațiul artistic românesc, subiectul se afirmă inițial în Transilvania, fiind specific mai ales pentru pictura gotică din secolele XIV—XV. Pentru sfîrșitul secolului al XIV-lea se pot cita picturile murale reprezentînd *Judecata de apoi* la bisericile reformate din Sintana de Mureș și Sic. În cea dintîi arhanghelul cîntărește sufletele, în a doua îi izgonește pe osîndiți spre focul Gheenei. Același episod e descifrabil și la biserica reformată din Mugeni (1410) iar după mijlocul secolului al XV-lea la biserica reformată din Tileagd, unde diavoli tirăsc în flăcări pe damnații încolțiți cu spada îngerească ²⁶. Nu lipsesc nici reprezentările dispartate, uneori chiar duble ipostaze. La biserica minorită din Bistrița (secolul al XIV-lea) ostașul divin se ivește o dată combătînd balaurul, a doua oară cîntărînd sufletele; la fel în capela cetății din Sînpetru (începutul secolului al XV-lea), unde pictura este stilistic marcată de influența ambianței tirolezo-boeme. Aceeași amprentă e sesizabilă la fresca bisericii evanghelice din Mălăncrav (ante 1405) unde arhanghelul răpune dragonul. La biserica unitariană din Dirjiu (1419) îngerul reapare cu balanța, trădînd de astă dată un reflex nord-italian. În schimb la biserica ortodoxă din Densuș (pe la mijlocul secolului al XV-lea) el e redat doar cu spada, indicînd diferențierea sa iconografică în raport cu modelele de sorginte apuseană ²⁷.

În aceeași epocă, pictura Țării Românești vădește, cu excepția urmelor descifrabile la biserica Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș (1350—1352), o absență aproape totală a temei de ansamblu.

¹⁵ Cf. E. Kubach, P. Bloch, *L'Art roman de ses débuts à son apogée*, Paris, 1966, p. 193, fig. 194.

¹⁶ Cf. V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 298—299, fig. 371.

¹⁷ *Ibidem*, p. 314, fig. 387.

¹⁸ Cf. R. Hamann, *op. cit.*, p. 291, fig. 330; p. 175, fig. 176.

¹⁹ Cf. W. Drost, *Das Jüngste Gericht des Hans Memling in der Marienkirche zu Danzig*, Wien, 1941, pl. 16.

²⁰ Cf. M. Tarangul, *Bosch*, 1974, pl. f.n.

²¹ Cf. E. Heidrich, *Alt-Niederländische Malerei*, Jena, 1910, pl. 148; V. Vătășianu, *Istoria artei europene*, II, *Artă din perioada renașterii*, București, 1972, p. 180, fig. 370.

²² Cf. *Das Bruegel-Buch* (sic!), pl. 13.

²³ Cf. F. Winkler, *Altdeutsche Tafelmalerei*, München, 1941, pl. 62, 63.

²⁴ Cf. *Albrecht Dürer 1471 bis 1528, Das gesamte graphische Werk*, II, *Druckgraphik*, München, 1971, pl. 1512.

²⁵ Cf. V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 69, 120, fig. 116, 231.

²⁶ Cf. *idem*, *Artă feudală în țările române*, p. 410, 411—412, 424, 768.

²⁷ *Ibidem*, p. 408—409, 416, 420, 426, 758.

Arhanghelul Mihail este totuși prezent în tovărășia arhanghelului Gavril pe care îl însoțește în mod consecvent în iconografia bizantină și bizantino-balcanică, de asemenea în legenda profanatorului. Provenit de la biserica episcopală din Curtea de Argeș, un fragment de frescă ni-l înfățișează într-o imagine solitară (1526, București, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România) ²⁸.

Nici programul iconologic al frescelor moldovenești din secolul al XV-lea nu ilustrează reprezentarea *Judecății din urmă*, iar aceea a arhanghelului semnalează anumite particularisme. La biserica din Pătrăuți îl vedem călare, cu stindardul, conducând cavalcada sfinților militari (1487) ²⁹.

Se pare că cele mai vechi interpretări ale *Judecății din urmă* se situează într-o etapă ce coincide cu domnia lui Petru Rareș (1528—1537) și cu multiplele sale citorii. Acestea includ figura îngerului care respinge diavoli și cîntărește păcatele pe balanța atîrnată de tronul Etimasiei. Exemplele cele mai elocvente le oferă bisericile monahale de la Probota, Humor și Moldovița, urmate în a doua jumătate a secolului al XVI-lea de picturile exterioare de la Voroneț (ante 1547), de picturile murale de la Rîșca (1552) și Sucevița (1595—1596) ³⁰. Uneori cunoaștem identitatea zugravilor care le-au pictat: un Toma Zugravul originar din Suceava la Humor, Ioan și Sofronie la Sucevița. Se întîmplă adesea să întîlnim în aceste fresce o vădită influență occidentală în ceea ce privește morfologia demonilor, deși deosebiți de diavoli din picturile transilvănene, trădînd deci o altă filieră artistică.

Rezultă din cele expuse că spre deosebire de pictura Moldovei și a Țării Românești, unde tema *Judecății din urmă* este sporadică în secolele XIV—XV, la fel cu motivul arhanghelului justițiar, pictura transilvăneană atestă o anume frecvență în abordarea lor.

La Sighișoara le regăsim deopotrivă. Neclar din pricina avariilor, episodul integrat în scena *Judecății din urmă* ne îngăduie totuși să deslușim silueta arhanghelului ferecat în armură, amenințînd cu spada subțiratecă diavoli. Din păcate înfățișarea originală a diavolilor nu este suficient de clară, cu excepția a doi dintre ei, pîrînd vietăți hibride, alcătuite dintr-un șoarece zburător cu aripile ciudate, scurte și membranoase, dar labe puternice și cap de ris cu ochi fosforescenți. Nici cîntarul nu este o balanță uzuală, ci unul mare, dintre acelea care se foloseau de pe la sfîrșitul secolului al XV-lea pentru cîntărirea baloturilor de măruri.

Spre deosebire de viziunea monumentală și complexă a *Judecății din urmă*, *Arhanghelul Mihail în luptă cu demonii* prezintă o compoziție succintă și bine echilibrată, cu o fabulație concentrată și dramatică. Nervul epic prevalează, conferind o anumită încordare imaginii ce se axează pe înfruntarea forțelor contrare.

Înveșmintată într-o tunică amplu drapată, cu mînele largi și panglici diagonale încrucișate peste piept, figura arhanghelului marchează axa principală, ferm trasată pe verticală. El ridică impetuos sabia lungă — amintind oarecum săbiile de turnir germane —, îndreptînd-o împotriva diavolilor. Aripile mari, cu profilul ondulat în curbe și contracurbe, amenință filiiilor desfăcute, accentuînd dinamismul figurii și forța sa condensată. Ocupînd partea superioară a compoziției pe care o delimitează, vibrantele penaje se bifurează într-un uriaș unghi deschis.

Strîns raportați la axa principală, demonii îl înconjoară impresurîndu-l. În dreapta sus un șoarece zburător, cu aripa țepos dantelată, planează purtînd în brațe maldărul pergamentelor răsucite în care sînt consemnate păcatele. Pe șezut are un al doilea cap de chiropter. El se lansează într-un vertiginos picaj ținînd talerul balanței pe care îngerul o ține în mînă, cumpănînd vina celui judecat. Alți doi diavoli se agață cu toată greutatea de talgerul păcatelor, opintindu-se să-l tragă în jos. Unul are urechi de iepure, fruntea protuberantă și un bot din care se arcuiește ascendent cornul subțire, iar membrele anterioare sînt copitate. Însoțitorul său este un fel de demon-obiect cu înfățișarea bizară, extrem de hibridă. Capul rotund evocă pe acela al unei maimuțe, trupul îmblănit sfîrșește printr-o coadă prelungă, sinuos subțiată. Dar detaliul cel mai deconcertant îl constituie lacătul rotund sau un fel de broască circulară ce substituie parțial torsul, luînd locul feselor, în timp ce labele au gheare de felină. Un al patrulea demon, de astă dată cu trompă, se încrîncenează să disloce în sus — im-

²⁸ *Ibidem*, p. 378—379, 846.

²⁹ *Ibidem*, p. 806—807.

³⁰ Cf. V. Vătășianu, *Pictura murală din nordul Moldovei*,

București, 1974, pl. 20, 50, 51, 106; V. Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976, p. 108—109, 261, 288—290.

Fig. 6. — Judecata din urmă și Arhan-
ghelul Mihail în luptă cu demonii, ve-
dere de ansamblu din nava de nord.

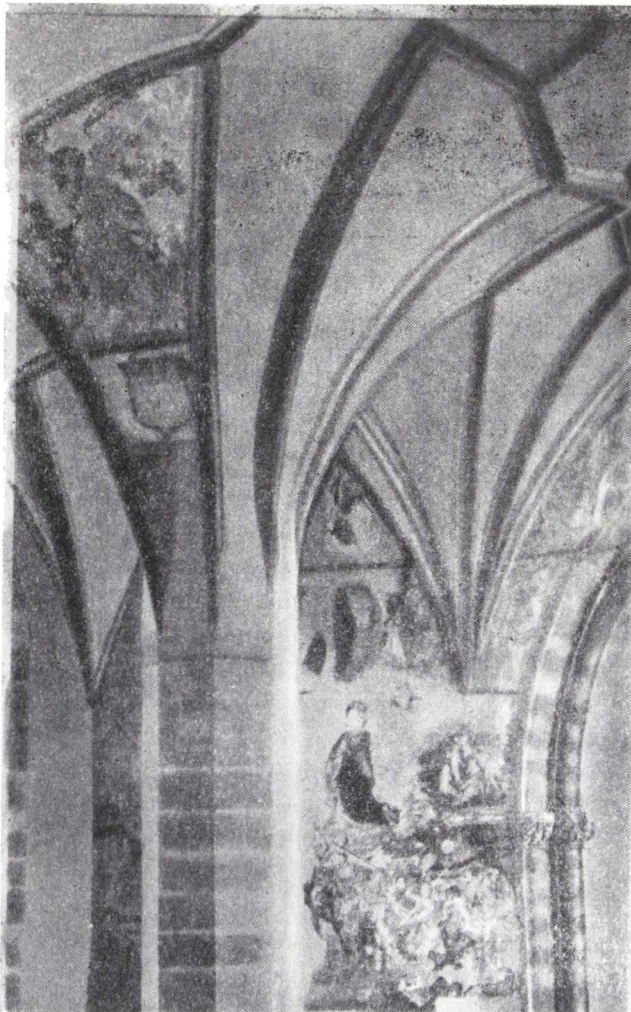
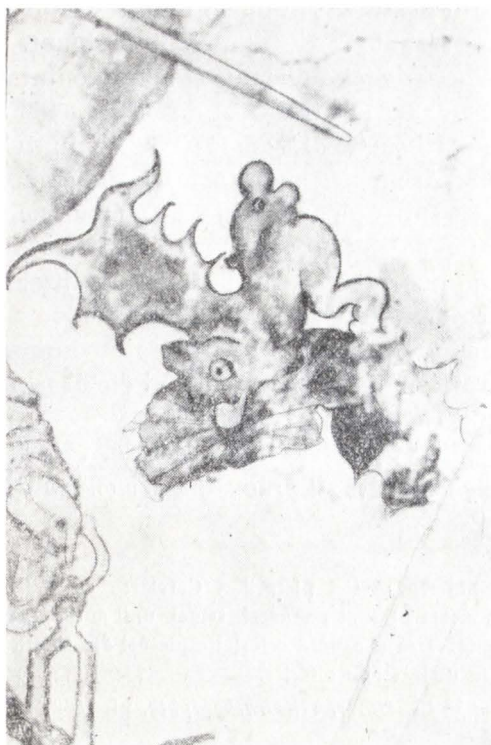


Fig. 7. — Demon chiropter stelocefal
(șoarece zburător cu două capete), de-
taliu din Arhanghelul Mihail în luptă
cu demonii.

Fig. 8. — Demon cu cap de pasăre și
coarne de răgace, detaliu din Arhanghelul
Mihail în luptă cu demonii.



pingind cu creștetul — celălalt platou al balanței pe care se mai distinge figura celui judecat, mai curind un fel de *idolon*³¹, simbolizînd sufletul supus cumpănirii. Efortul său se conjugă cu acela al confrăților malefici, cramponîndu-se cu obstinație să încline cumpăna în defavoarea celui pe care rivnesc să-l cufunde în adîncurile iadului.

În stînga arhanghelului, un demon mult mai mare și mai puternic pindește momentul prielnic unei intervenții decisive. Văzut din profil, capul păros are ochiul rotund și cioc de pasăre răpitoare, urechile cu marginea zimțată, coarne de răgace și egretă de pupază. Pe torsul acoperit de peri lungi atîrnă mamele pline, turgescnte. Brațele musculoase sînt copitate, spre deosebire de picioarele solide, terminate cu gheare ascuțite de vultur, ce par a se înfige în lespezile pavimentului. Într-o mîină ține agresiv furca iar pe spate îi atîrnă un dublu lanț de fier cu un suport distanțier ce închide în cleștele rotunjit sulurile de pergament cu lista păcatelor, argument agravant pentru situația celui cercetat.

Alternînd dalele dreptunghiulare de culoare deschisă și întunecată, dispuse în adîncime pe direcția convergentă a unor linii de fugă, pavimentul schițează spațiul, dealtfel restrîns, în care se înscriu personajele. Sub linia lespezilor e atîrnat un scut heraldic, cu smocuri de blană așezate în rînduri paralele, aparținînd deci foarte probabil breslei blănarilor și sugerînd mai curînd prezumția că ctitorul va fi aparținut, ca meștesugar, acelei corporații. În ce măsură l-ar putea indica pe Valentinus pictor rămîne o problemă deschisă³².

Considerată în ansamblu, imaginea este de o netăgăduită expresivitate, degajă chiar o anumită forță evocatoare, polarizînd atenția spectatorului. Atitudinile sînt vizibil tensionate, mișcările dinamice. Diversitatea detaliilor indică o anumită bogăție imaginativă și evidente resurse combinatorii. Echilibrul compozițional, ordonanța figurilor se păstrează logice, pertinente, distingîndu-se prin limpezime. Intersectîndu-se simultan cu verticala axei principale, diagonala spadei se continuă în sens contrar printr-o linie oblică ce reunește virtual chiropterul în zbor cu creștetul demonului principal, tot atît de virtual raportat la diavolul cornut. Liniile de forță ale compoziției schițează astfel un zig zag mobil.

În ciuda particularismului ce-și lasă amprenta pe ansamblul picturii — amprentă constituind în fapt originalitatea sa —, analiza atentă a detaliilor relevă numeroase izvoare de inspirație. Dar elementele împrumutate au fost reinterpretate și orchestrate de către anonimul de la Sighișoara într-un mod personal. Pe de altă parte implicațiile nu sînt de natură strict iconologică, ci și de ordin stilistic, semnalînd vădite contacte cu arta ambianței central-europene.

Fizionomia îngerului, cu frunte îngustă, pleoape grele acoperind parțial ochii puțin exoftalmiei, nasul cărnos și bărbia rotundă, urechile mascate de părul pieptănat în bucle, amintește un tip somatic frecvent întîlnit pe altarele transilvănene. Originea sa trebuie căutată, însă, în ambianța Germaniei și a Țărilor de Jos. Tunica largă, traversată pe piept de panglici diagonale și amplu cutată constituie veșmintul uzual al îngerilor din pictura și gravura germană. Deși trădează o reluare schematică a jocului de falduri, mai puțin funcționale, caracterul drapării sugerează analogii cu veșmintele îngeresti din *Apocalipsul* lui Dürer, xilografat între 1497/1498. Asemenea maestrului nürnberghez, pictorul de la Sighișoara desenează degetele piciorului gol, ivit sub pulpana tunicii. Domoală și mlădioasă, în ciuda unor frîngeri cam prolix, căderea cutelor mai evocă într-o versiune moderată stilul molatec al goticului tîrziu. Faldul rotund al minecii, concentric răsfrînt în jurul încheieturii, precum și tipul de sabie cu garda puternică și minerul terminat printr-o sferă sau printr-un inel, sînt identice cu cele din *Apocalipsul* lui Dürer. Pictura nefiind perfect conservată nu se distinge cu limpezime dacă minerul e sferic sau de formă inelară, varianta din urmă fiind mai frecventă în ciclul menționat, de n-ar fi să cităm decît *Cei patru arhangheli ai vînturilor și Îngerii de pe Eufrat*³³.

Deopotrivă caracteristice pentru Dürer sînt aripile viguroase, larg deschise, vălurite la intradosul conturului. Analogii elocvente oferă chiar *Arhanghelul Mihail prăbușind demonii* din *Apocalips*,

³¹ *Idolonul* este dublura miniaturală a defunctului, reprezentarea sufletului său. Apare frecvent în scena *Adormirii Fecioarei*.

³² În fapt, deasupra arcului de triumf există un alt blazon ce însoțește pictura reprezentînd *Năframa Veronicăi*. Pe acesta se disting: o mîină ținînd un penel și trei scuturi mici,

emblema breslei pictorilor. Corelarea cu Valentinus pictor s-a făcut inițial pe acest temei, unii autori extinzînd paternitatea sa și asupra celorlalte picturi din biserică, deși aparțin unor etape diferite.

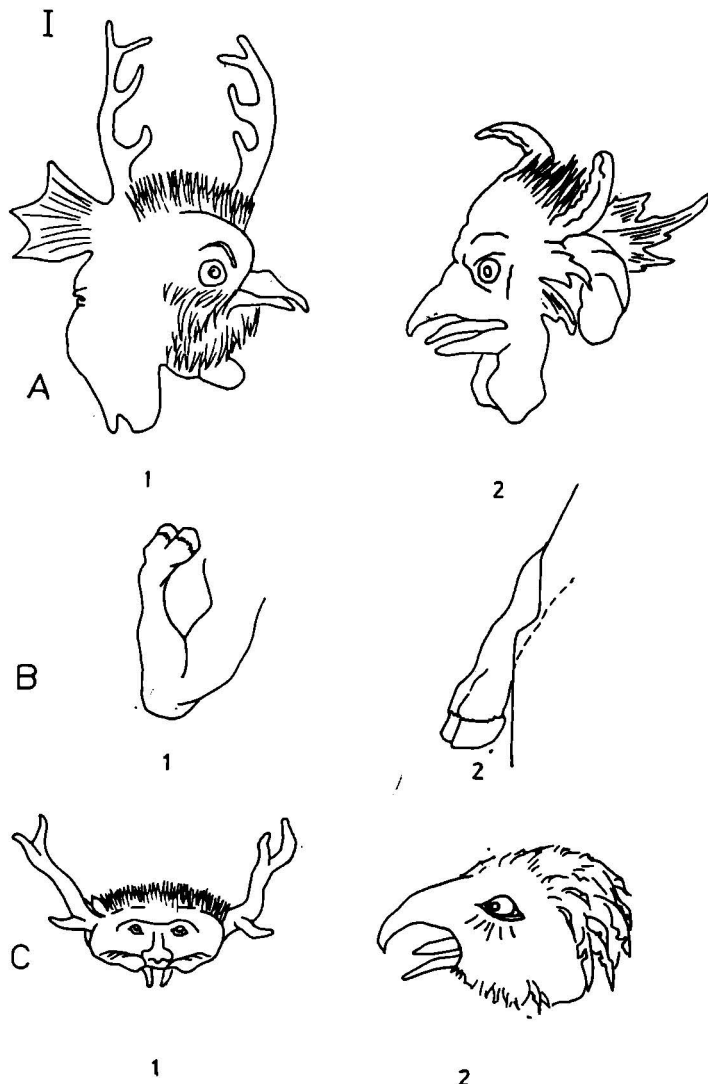
³³ Cf. Dürer, II, *Druckgraphik*, pl. 1502, 1506, 1507.

Pl. I

A Capete de demoni: 1. Sighișoara; 2. Ispitirea lui Hristos de Hans Baldung Grien, 1505.

B Membre copitate: 1. Sighișoara; 2. Ispitirea lui Hristos de Hans Baldung Grien, 1505.

C Capete de demoni: 1, 2. Tentația Sf. Antoniu de Mathias Grünewald, 1513–1515.
Desene de Laurențiu Ruță.



îngerul *Bunevestiri* din ciclul *Viața Mariei* (xilografură, 1503)³⁴, apoi îngerii din ilustrațiile marginale la *Cartea de rugăciuni a împăratului Maximilian I* (1515, München, Staatsbibliothek)³⁵. Comparațiile se pot extinde și asupra școlii lui Dürer și a ambianței sale, fiind justificate de exemple ca *Vânătoarea licornei* de Hans Schäufelein (xilografură pentru Ulrich Pinder, *Beschlossen Gart*, ed. Nürnberg, 1505), *Doi îngeri purtând blazonul lui Hristos* de același xilograf (pentru Heinrich Seuse, *Diss buch...* (sic!), ed. Augsburg, 1512). Li se adaugă *Botezul Domnului* de Wolf Traut (1518–1529, ulei pe lemn, Altarul de la Heilbronn, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)³⁶, apoi *Venus și Cupidon* de Bartel Beham (1525, desen în peniță și laviu, Leyda, Kupferstichkabinett der Universität)³⁷.

Așadar modelul personajului principal trebuie căutat în opera grafică a lui Dürer, reluată și difuzată de către discipolii săi. Prin Hans Dürer, fratele maestrului, și prin elevul său Hans Suess von Kulmbach, atestați documentar în secolul al XVI-lea, în deceniile II și III, la Cracovia³⁸, vehicularea modelelor nürnbergheze s-a săvârșit cu asiduitate în Europa central-răsăriteană, filiera polonă ce dubla filiera boemă și slovacă constituind căi directe spre Transilvania.

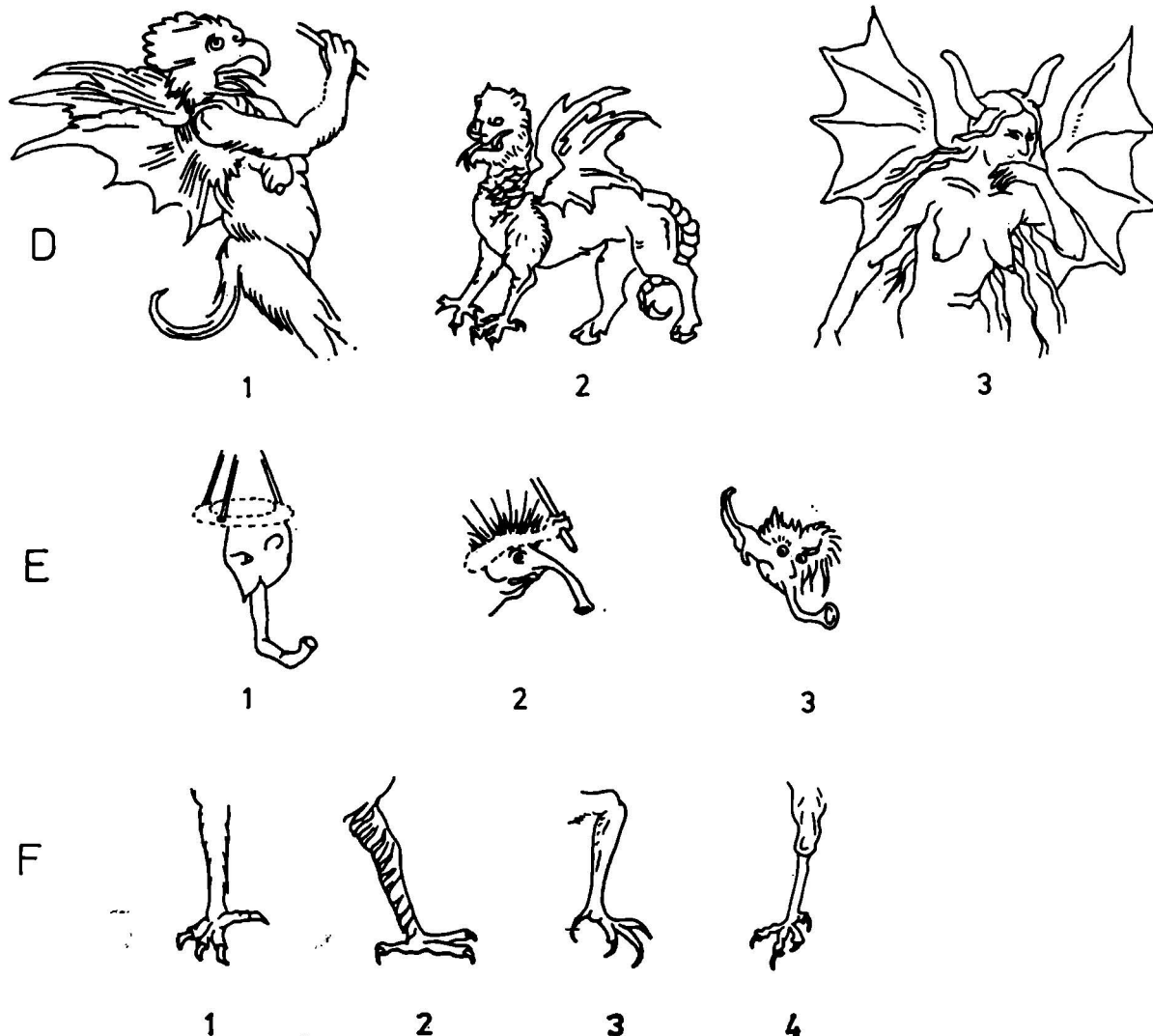
³⁴ *Ibidem*, pl. 1512, 1565.

³⁵ Cf. Albrecht Dürer 1471 bis 1528, *Das gesamte graphische Werk*, I, *Handzeichnungen*, München, 1971, pl. 758, 771, 772, 777 etc.

³⁶ Cf. P. Strieder și colab., *Meister um Albrecht Dürer*, Catalog, Nürnberg, 1961, pl. 69, fig. p. 171, 186.

³⁷ *Ibidem*, pl. 7.

³⁸ V. Viorica Guy Marica, *Altarul de la Jimbor*, în *Studii și cercetări de istoria artei, Seria artă plastică*, tomul 18, 1971, nr. 1, p. 221.



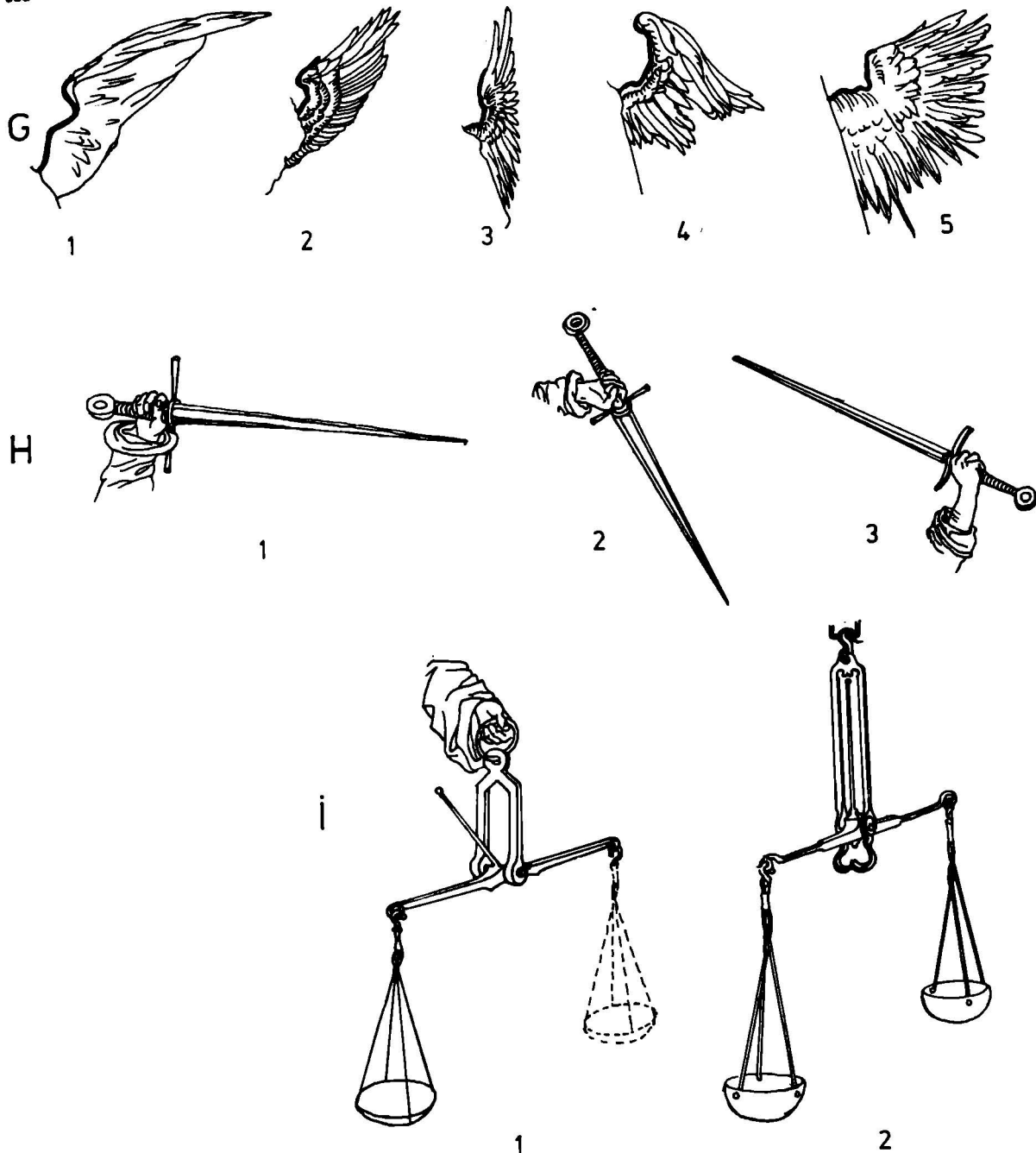
Pl. II

D *Diavoli, reprezentări alegorice*: 1. *Diavolul și bătrâna* de Bartel Beham, 1532?; 2. *Egoismul* de un anonim nürnbergez, 1553?; 3. *Invidia* de Georg Pencz, 1534. E *Demoni cu trompă*: 1. *Sighișoara*; 2. *Tentația Sf. Antoniu* de Martin Schongauer, 1473; 3. *Tentația Sf. Antoniu* de Lucas Cranach cel Bătrîn, 1506. F *Membre inferioare cu gheare*: 1. *Sighișoara*; 2. *Biblia lui Velislav*, c. 1340; 3. *Tentația Sf. Antoniu* de Martin Schongauer, 1473; 4. *Nebunul căutător de comori* de Albrecht Dürer, 1494. Desene de Laurențiu Ruță.

Un argument corolar ne oferă în acest sens balanța, conformă prin elementele sale funcționale cu tipul uzual din secolul al XV-lea, după cum rezultă din comparația cu desenul în peniță, reprezentând un *Negustor* contemporan din manuscrisul lui Jacobus de Cesulis : *De moribus et officiis viventium*, ale cărui ilustrații aparțin școlii boeme (începutul secolului al XV-lea, Praga, Biblioteca capitlului Metropolitan)³⁹. Mai convingătoare este, însă, analogia cu xilogravura *Nebunul cu balanța* executată de Dürer pentru *Corabia nebunilor* de Sebastian Brant (*Das Narrenschiff* (sic!) ed. Basel, 1494) căreia i se pot asocia exemple din *Cei patru călăreți apocaliptici* (1497/1498, xilogravură, *Apocalips*) și din celebra *Melancolia* (1514, gravură în aramă) pentru care Dürer desenase un crochiu⁴⁰ ce ni s-a păstrat (peniță, Berlin, Kupferstichkabinett).

³⁹ Cf. Z. Drobná, *Die gotische Zeichnung in Böhmen*, Praga, 1956, pl. 149.

⁴⁰ Cf. Dürer, II, *Druckgraphik*, pl. 1362, 1498, 1953; Dürer, I, *Handzeichnungen*, pl. 695.



Pl. III

G Aripă de înger: 1. Sighișoara; 2. Arhanghelul Mihail în luptă cu demonii de Albrecht Dürer, 1497/1498; 3. Cartea de rugăciuni a împăratului Maximilian I, ilustrație de Albrecht Dürer, c. 1515; 4. Doi îngeri cu blazonul lui Hristos de Hans Schäufelein, 1512; 5. Venus și Cupidon de Bartel Beham, 1525. H Săbii: 1. Sighișoara; 2. Îngerii vînturilor de Albrecht Dürer, 1497/1498; 3. Îngerii de pe Eufrat de Albrecht Dürer, 1497/1498. I Balanțe: Sighișoara; 2. Schiță pentru Melancolia de Albrecht Dürer, 1514.

Desene de Laurențiu Ruță.

Ampla circulație a gravurilor germane, insistent copiate și reinterpretate nu numai în ambianța proprie, ci și pe meleaguri foarte îndepărtate, a facilitat propagarea morfologiei dureriene în toate direcțiile principale ale spațiului artistic european. Pătrunderea și vehicularea lor în sfera Europei central-răsăritene este adevărată de pictura a numeroase altare triptice și poliptice din Slovacia, Polonia și Transilvania ⁴¹.

⁴¹ V. V. Guy Marica, *op. cit.*, p. 220–221.



Fig. 9. — *Ispitirea lui Hristos*, vitraliu proiectat de Hans Baldung Grien, 1505, Grossgründlach, Biserica evanghelică.

Mai puțin unitară este originea reprezentărilor teratomorfe ce semnalează influențe diversificate. Demonul-pasăre apare în versiuni simplificate, deși frapante, în manuscrisele occidentale din secolele XIV—XV, schișându-se intenționat și în *Tentația Sf. Antoniu* de Martin Schongauer (1473 gravură în aramă) ⁴². Dürer îi conferă o tipologie specifică, bine conturată în *Nebunul căutător de comori* ce ilustrează *Corabia nebunilor* a lui Brant, combinând ghearele ascuțite, vulturești, cu enorme aripi membranoase și un cioc lung de pasăre acvatică ⁴³. Cu excepția ghearelor, tipul acesta nu are contingențe cu demonul-pasăre de la Sighișoara. Mult mai aproape îi stă diavolul-satir din vitraliul reprezentând *Ispitirea lui Hristos* (Grossgründlach, Biserica evanghelică) aparținând ciclului proiectat în 1505 de Hans Baldung Grien pentru fosta mănăstire carmelită din Nürnberg, în perioada în care lucrase în atelierul lui Dürer ⁴⁴. Capul cu ochi rotund și cioc de pasăre răpitoare, membrele alternativ copitate sau cu gheare, trupul păros — avînd însă mamelele estompate — sugerează o înrudire aproape frapantă în ciuda unor deosebiri de detaliu, cum ar fi coarnele, de pildă. Dar în timp ce demonul lui Grien păstrează în ansamblu morfologia de reminiscență antică a satirului, preluată de teratologia medievală din Apus, diavolul înfățișat la Sighișoara este o jivină compozită, zămislită prin eclectica îmbinare a unor elemente antropo-zoo- și ornitomorfe. El purcede deopotrivă din posibila fuziune a demonului-pasăre și a demonului-răgace pictați de Mathias Grünewald pe Altarul de la Isenheim, pe panoul înfățișînd *Tentația Sf. Antoniu* (1513—1515, Colmar, Museum Unterlinden). La Grünewald diferențierea lor este foarte netă, în timp ce pictorul sighișorean, cu imaginația incitată de o terifiantă bizarerie, încearcă să cumuleze într-o singură făptură multiplicitatea formelor posibile (*die Formmöglichkeit*) reunind atribute fizice eterogene. Spre deosebire de Grünewald, fabulosul său

⁴² Cf. W. Hütt, *Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution*, Leipzig, 1973, pl. 101.

⁴³ Cf. Dürer, II, *Druckgraphik*, pl. 1347.

⁴⁴ V. V. Guy Marica, *Baldung Grien*, București, 1976, p. 16, 20, 22, 24.

se sprijină mai puțin pe forța expresivă, cât pe procedeul suprarealist ce rezidă în asocierea arbitrară a unor elemente reale dispartate, descompuse și recombinate într-un hibrid ce inspiră sentimentul groazei prin insolit. Excesul pasiunii sale combinatorii îl îndepărtează de dramatismul acut al lui Grünewald, frenezia imaginativă a germanului transformându-se la sighișorean în virtuozitate asociativ descriptivă.

Sub acest aspect, pictorul de la Sighișoara adoptă o metodă comună experimentată de anumiți discipoli ai lui Dürer. *Diavolul beției* de Hans Schäufelein (1517, xilogravură)⁴⁵, are trup pârșos, mamele, cap păsăresc, gheare și aripi de chiropteră. Înfățișarea sa este analoagă cu aceea a *Diavolului cu bătrîna* de Bartel Beham (1532?, xilogravură)⁴⁶. Același procedeu asociativ îl determină pe Wolf Traut să alterneze morfologia demonilor pe panoul *Altarului Sf. Mauriciu* reprezentați în *Sf. Mauriciu și arhitectul* (1516—1518), Heilbronn, Catedrala)⁴⁷. Aceștia apar cînd în ipostaza unui lup copitat sau de ciine leonin, cînd sub aspectul unui cocoș cornut cu labe de leu. Li se mai poate adăuga alegoria *Invidiei* de Georg Pencz (1534, xilogravură) și aceea a *Egoismului*, aparținînd unui anonim nürnbergez (1553?, xilogravură)⁴⁸. Solzos, înaripat, corp de felină cu gheare și membre copitate, sfîrșind printr-o coadă de scorpion, imaginea din urmă evocă deopotrivă grifonul și este incontestabil cea mai eclectică.

Demonul cu mamele și cap de măgar apare și în pamfletul lui Philip Melanchton împotriva papalității (1520—1530, gravură în aramă) care a fost amplu difuzată în epoca Reformei⁴⁹. În conflictele sale cu Vaticanul, protestantismul s-a folosit adesea de asemenea gravuri volante, identificînd pe principii Sfîntului Scaun cu *Anticristul* și chiar cu *Tîrfa din Babilon* călare pe balaur care apare în *Apocalipsul* lui Dürer⁵⁰, fiind reluată de Cranach cel Bătrîn în ilustrarea *Testamentului din Septembrie* al lui Luther (ed. Wittenberg, 1522)⁵¹.

Imaginația medievală a fost bîntuită de asemenea ființe stranie al căror prototip se regăsește uneori în extrem de îndepărtate sedimente iconografice. Este suficient să reamintim măștile și deghizările zoo- sau ornitomorfe ale vrăjitorilor preistorici, zeii egipteni avînd capete animaliere sau de pasăre ori felinele zeități înaripate ale mitologiei mesopotamiene.

Aripi membranoase, ciocuri, gheare de răpitoare, labe de leu sau membre copitate constituie elemente de apariție frecventă în intervalul dintre secolul al XIII-lea și mijlocul secolului al XVI-lea. Acestea survin inițial în miniaturi, de pildă în ilustrațiile marginale ale manuscrisului intitulat *Les Heures de Théroutanne* (sfîrșitul secolului al XIII-lea, Paris, Bibliothèque Nationale)⁵². În *Biblia lui Velislav* (c. 1340, Praga, Biblioteca universitară). Antihrist are toate membrele înarmate cu ascuțite gheare de vultur pe care le găsim și la *Lucifer* în *Codexul din Jena* (sfîrșitul secolului al XV-lea, începutul celui de al XVI-lea, Praga, Muzeul Național) marcînd un reflex al ideologiei husite în Boemia⁵³. Atare gheare au și demonii lui Schongauer (*Tentația Sf. Antoniu*) și ai lui Dürer (*Corabia nebunilor*).

Înrudiți cu *grylîi* (monștri) antici incizați pe geme, tot felul de vietăți fanteziste împrumută detalii anatomice de la grifoni, satiri și centauri, sau alte elemente inspirate de Antropografiile și Bestiariile medievale. Provenind din gliptica greco-romană, monștri multicefali dau naștere *grylilor* gotici în care abundă opera lui Hieronymus Bosch. Asociînd două sau mai multe capete umane și animaliere, *stetocefalii* au o înfățișare dintre cele mai bizare. *Les Heures de Théroutanne* și o serie de alte manuscrise occidentale din evul mediu oferă numeroase exemple. Un diavol *stetocefal*, avînd în locul feselor un al doilea cap, e pictat de Michael Pacher pe *Altarul Sf. Wolfgang* (1481, Abersee — Salzkammergut, Biserica de pelerinaj)⁵⁴.

⁴⁵ Cf. F. Kämpfer, *Becher Humpen Pokale*, Leipzig, 1977, fig. p. 62.

⁴⁶ Cf. *Die Welt des Hans Sachs, 400 Holzschnitte des 16. Jahrhunderts*, Catalog, Nürnberg, 1976, nr. cat. 121, fig. p. 138.

⁴⁷ Cf. P. Strieder și colab. *op. cit.*, nr. cat. 364/a, pl. 68.

⁴⁸ Cf. *Die Welt des Hans Sachs*, nr. cat. 139, 238, fig. 157, 257.

⁴⁹ Cf. J. Baltrušaitis, *Evul mediu fantastic*, București 1975, fig. 14.

⁵⁰ Cf. Dürer, II, *Druckgraphik*, pl. 1518.

⁵¹ Cf. W. Hütt, *op. cit.*, p. 193, fig. 84.

⁵² Cf. J. Baltrušaitis, *op. cit.*, fig. 7.

⁵³ Cf. Z. Drobná, *op. cit.*, pl. 26, 188.

⁵⁴ Cf. J. Baltrušaitis, *op. cit.*, 6, 7, 8, 12, 13; E. Papu, *Între Alpi și Marea Nordului*, București, 1973, fig. 25.



Fig. 10. — *Tentația Sfântului Antoniu* panou al altarului de la Isenheim de Mathias Grünewald, 1513 – 1515, Colmar, Museum Unterlinden.



Fig. 11. — *Diavolul bețiet*, după xilogravura lui Hans Schäufelein, 1517.

Asaltul demonic îmbracă aspecte foarte complexe în celebra gravură a lui Schongauer, *Tentația Sf. Antoniu* (1473 reluată de Cranach cel Bătrîn într-o xilogravură din 1506). Înfrigurarea sa a fost de vastă rezonanță, exercitându-se deopotrivă asupra lui Dürer și Grünewald. De origine orientală, diavolul cu trompă e introdus atât de Schongauer cât și de Cranach în gravurile menționate, la fel demonul cu un singur corn.

Cît privește diavolul chiropter, cu trup și aripi de liliac, duh al tenebrelor simbolizînd adîncurile funeste ale infernului — avînd însă și alte semnificații⁵⁵ —, Baltrušaitis i-a regăsit sursa iconografică în mitologia Extremului Orient. Infiltrarea sa în arta europeană are loc sub înfrigurarea demonologiei chineze, favorizată de relațiile directe: călătorii, ambasade, schimburi comerciale, raporturi religioase, statornicite în secolul al XIII-lea. Prozelitismul ordinului franciscan în China, unde construiește biserici cu picturi executate de meșteri chinezi, culminează prin înființarea arhiepiscopiei de Pekin condusă de Montecorvino și a episcopatului de Saiton, păstorit de Andrea da Perugia, în secolul al XIV-lea. Memoriile de călătorie semnate de Jean du Plan Carpin (1245), de faimosul Marco Polo (1268), Ricold de Monte Croce (c. 1300) sau Odoric de Pordenone (1330) exercită o influență imensă asupra imaginației europene. Compilate în volume cumulative, ca cel tradus de Jean le Long din Ypres care îl intitulează *Livre des Merveilles*, copiate și recopiate, aceste relatări erau ilustrate, vehiculînd astfel și elemente iconografice⁵⁶. În aceste condiții nu e de mirare că la Biserica superioară a mănăstirii franciscane din Assisi, în fresca lui Giotto reprezentînd *Alungarea diavolilor din Arezzo* (pe la 1300) întîlnim șoareci zburători și demoni antropomorfi cu aripi membranoase, unii cu mamele și ciocuri de pasăre⁵⁷. Într-o versiune augmentată îi găsim apoi în *Triumful morții* la Campo Santo din Pisa, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea. În veacul următor acest tip demonic se răspîndește în întreg Occidentul și firește în Europa centrală, devenind uzual.

Demonul-maimuță se regăsește în sculptura transilvăneană pe capitele, la corul gotic al bisericii evanghelice din Sebeș (c. 1380), la biserica din Curciu (mijlocul secolului al XV-lea) și la biserica reformată din Cluj-Napoca (c. 1497). Prezența lor în iconografia gotică se explică lesne, dacă ne reamintim că Sf. Augustin vorbea despre diavol ca despre « maimuța lui Dumnezeu »⁵⁸.

În ceea ce privește modul de interpretare perspectivică prin intermediul dalelor pavimentare, procedeu inițiat și dezvoltat în pictura italiană încă din secolul al XIV-lea, preluat apoi de neerlandezi (Van Eyck, Dirk Bouts etc.), fresca sighișoreană vădește o viziune destul de sumară. Pictorii germani din secolul al XV-lea printre care Maestrul Francke, Maestrul Vieții Mariei, Derick Baegert, Hinrik Funhof, Bernt Notke și mulți alții experimentaseră cu mai mult succes asemenea tentative perspektive⁵⁹.

Ne este îngăduit a afirma, în concluzie, că autorul picturii murale de la Sighișoara reprezentînd *Arhanghelul Mihail în luptă cu demonii* nu putea să-și realizeze opera în 1483, pentru simplul motiv că marea majoritate a surselor sale de inspirație sînt ulterioare acestei date. Sprijinindu-ne pe ideea că aceste surse au fost îndeosebi gravuri germane, este necesar să prevedem și un decalaj cronologic impus de intervalul difuzării lor. Deși pictorul *Evanghelistului Matei*, datat în 1483, a folosit același procedeu perspectiv, de o factură și mai rudimentară însă, tipul somatic și jocul faldurilor trădează o altă paternitate artistică și un stil anterior picturii cu *Arhanghelul*. În aceste împrejurări se infirmă implicit și ipoteza paternității artistice a lui Valentinus pictor, oricît de seducătoare ar fi o asemenea atribuire.

Raportată la *Judecata din urmă* în care influența germană se descifrează deopotrivă și a cărei datare pare mai pertinentă în secolul al XV-lea, în măsura în care luăm în considerare atât dispoziția compozițională cît și caracterul faldurilor revărsate bogat în jurul personajelor îngenunchiate, pictura înfățișînd *Arhanghelul Mihail în luptă cu demonii* pare mai apropiată în timp. Factura mai frustă a acestei picturi pledează pentru ipoteza unui artist local, transilvănean, care pare a fi avut însă și contacte directe cu pictura germană. Analogiile iconografice indică o componentă renană ce duce spre Schongauer și Grünewald, la Isenheim. Deși ipoteza unei călătorii de perfecționare pro-

⁵⁵ Liliacul simboliza și poporul evreu orbit în falsa credință, ignorînd credința creștină, J. Baltrušaitis, *op. cit.* Capitoul V, p. 126—167.

⁵⁶ V. J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 140—141.

⁵⁷ Cf. J. Dupont, C. Gnudl, *La Peinture gothique*, Genève, 1954, fig. p. 58.

⁵⁸ V. M. Brion, *Artă fantastică*, București, 1970, p. 159.

⁵⁹ Cf. W. Hütt, *op. cit.*, pl. 5, 16, 17, 20 etc.

fesională, intrată în tradiția calfelor și chiar a meșterilor rămâne plauzibilă, ne este imposibil să precizăm dacă aceste contacte au fost *de visu* sau mediate. Pe de altă parte elementele teratomorfe duc și spre Germania de Sud, dacă luăm în considerare vitraliul lui Baldung Grien, frapanta asemănare a demonilor și elementele stilistice determinante pentru figura ingerului a căror sursă se află în gravurile lui Dürer. Luând în considerare și preocupările teratologice ale elevilor săi, nu putem ocoli posibile implicații ale unor gravuri de Hans Schäufelein și Bartel Beham. În ansamblu, înruierea sud-germană pare să prevaleze, ipoteză lesne de susținut din moment ce se cunoaște ampla difuzare a gravurilor lui Dürer precum și ale unor discipoli ai săi în Europa central-răsăriteană, deci și în Transilvania.

Un semn de întrebare persistă relativ la sursa de inspirație a demonului chiropter și a eventualei sale proveniențe din arta italiană. Deși aripile de liliac invadaseră Occidentul în secolul al XV-lea acestea le erau atașate unor demoni antropoizi sau unor fiare cornute. Șoarecele zburător este ca atare un motiv extrem de sporadic în afara Italiei. La Dürer nu îl găsim decât în două rinduri, în *Liturghia ingerilor* (c. 1500, desen în peniță și acuarelă, Rennes, Musée Municipal) și în faimoasa gravură a *Melancoliei* unde liliacul apare ca simbol al dispoziției saturniene, ca demon crepuscular⁶⁰. În rest teratologia germană nu pare a-l fi asimilat. Deși cronologic prea îndepărtată, corelația cu șoarecii zburători zugrăviți de Giotto la Assisi sau cu cei de la Campo Santo din Pisa nu mai pare atât de hazardată dacă menționăm că la parterul turnului-clopotniță atașat bisericii sighişorene se află picturi reprezentând două scene din viața Sf. Francisc. Sînt ultimele secvențe ale unui ciclu mai vast, distrus între timp. Un asemenea detaliu indică relații certe cu ordinul franciscan, minorit. În consecință, ipoteza unor legături directe cu Italia și cu sediul central al franciscanilor, deci cu Assisi, devine credibilă.

Totalizînd argumentele, nu este exclus ca pictorul de origine transilvăneană să fi călătorit în Renania, Germania de Sud și Italia, desenînd ceea ce vedea și îl interesa. El pare a fi beneficiat de asemenea de sursele grafice germane. Dar aceste surse nu includeau elementele iconografice italiene din secolul al XIV-lea, elemente ce nu se întîlnesc la nici un alt monument transilvănean. Morfologia demonilor de la Sighișoara pare să fie unică în arta noastră, neavînd contingente nici cu pictura moldoveană, nici cu aceea a Țării Românești. Spre deosebire de influența lui Dürer și a ambianței sale, accentuată în secolul al XVI-lea, implicațiile iconologice și stilistice semnalate constituie fapte de excepție.

Prin raportare la celelalte scene ale complexului pictural ce decorează interiorul Bisericii evanghelice din Deal se constată aceeași izolare, o corelare stilistică strînsă fiind practic imposibilă. Cu atât mai puțin justificată ni se pare extinderea paternității ipotetice a lui Valentinus pictor, întemeiată pe unicul argument al blazonului, decorat cu mina care ține penelul, însoțită de trei scuturi, constituind semnul emblematic al pictorilor. Blazonul acesta însoțește o altă imagine ce, zugrăvită deasupra arcului de triumf, reprezintă *Năframa Veronicăi*. De la acest motiv heraldic, ce nu are nimic comun cu blazonul blănarilor, pictat sub scena cu arhanghelul, și nici cu cel de sub figura evanghelistului Matei, a pornit sugestia generatoare de confuzii, omologată pe parcurs de exegeza de artă. Dar, după cum ne informează în *Cartea pictorilor* artistul și istoriograful flamand Carel van Mander (1604), însemnul pictorilor și implicit al breslei nu exista încă la sfîrșitul secolului al XV-lea cu atât mai puțin în 1490 sau în 1483. Acesta i-a fost inițial conferit lui Dürer de către împăratul Maximilian I⁶¹, iar relațiile pictorului nürnberghez cu împăratul au fost mai tîrzii, datînd abia de prin 1512/1513⁶². Nu știm nici măcar dacă la Sighișoara a existat o corporație a pictorilor. În aceste condiții ipoteza paternității artistice a lui Valentinus pictor nu mai are șanse de a fi coroborată. Infirmarea acestei ipoteze, în acord cu cronologia izvoarelor grafice folosite de pictorul scenei cu arhanghelul, confirmă datarea sa în prima jumătate a secolului al XVI-lea, probabil în deceniile III—V, singura logic fondată.

⁶⁰ Dürer, I, *Handzeichnungen*, pl. 209; Dürer, II, *Druckgraphik*, pl. 1953.

⁶¹ C. Van Mander, *Le Livre de peinture*, Paris, 1965, p. 82, «Le même empereur < Maximilien > octroya aussi à Albert

<Dürer> le blason des artistes, à savoir trois écus blancs ou d'argent sur fond d'azur ».

⁶² Cf. V. Guy Marica, *Dürer pictorul*, București, 1972, p. 76; idem, *Dürer graficianul*, București, 1973, p. 51.

Complexitatea relațiilor artistice posibile, diversitatea filierelor iconologice și stilistice pe care pictura murală de la Sighișoara o sugerează sau o confirmă, constituie un grăitor exemplu de osmoză. Permeabilitatea, asimilarea creatoare de care dă încă o dată dovadă arta transilvăneană o situează pe o poziție precisă, deloc neglijabilă, în contextul artistic european.

IMPLICATIONS STYLISTIQUES D'UNE PEINTURE DE SIGHIȘOARA DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE

RÉSUMÉ

L'intérieur d'une église gothique de Sighișoara, notamment de l'église évangélique dite « de la colline », renferme des peintures murales dont l'une représente *Le combat de l'archange Michel avec les démons*. Par rapprochement avec une autre image datée de 1483, cette peinture fut également attribuée à un certain *Valentinus pictor*, signalé en 1490 comme maire de la ville. Examinant l'évolution du thème, l'étude analogique vient à en établir les sources possibles d'inspiration. L'archange évoque des xylographies de Dürer et des œuvres dues à ses élèves, tels que Schäufelein, Wolf Traut et Bartel Beham. Les démons ont une origine moins unitaire, suggérant des rapports variés avec l'iconographie tératologique. Cornu, le démon-oiseau descend des monstres imaginés par Baldung Grien, Schäufelein et Grünewald. Néanmoins la passion combinatoire du peintre de Sighișoara penche plutôt vers une frénésie descriptive qui l'écarte du dramatisme grünewaldien. Le démon chiroptère rappelle des modèles chronologiquement plus éloignés, retrouvables vers 1300 chez Giotto et dans la seconde moitié du XIV^e siècle au Campo Santo de Pise. Quant au démon-singe, il était déjà présent dans la sculpture gothique de Transylvanie depuis 1380, à Sebeș, et au XV^e siècle, à Curciu et à Cluj. Relevant d'une tradition locale, son image traduit un mot de saint Augustin qui appelait le démon « singe de Dieu ». La majeure partie des exemples analogiques datant de l'époque dürerienne ou d'après, la date 1483 ainsi que l'hypothèse concernant la paternité artistique de *Valentinus pictor* restent hors discussion. Il s'ensuit que l'anonyme de Sighișoara, peut-être un artiste transylvain — vu certaines maladresses de l'exécution —, mais qui paraît avoir connu *de visu* l'art allemand et italien, a aussi puisé dans les xylographies largement diffusées à l'époque, exécutant son œuvre probablement entre 1525 et 1550.

COVORUL « DE TRANSILVANIA » TIPOLOGIE ȘI ORNAMENT

de ANDREI KERTESZ-BADRUS

Cunoscut sub denumirea de covoare « de Transilvania » — Transylvanian carpets, Siebenbürgerteppiche — covoarele care constituie subiectul prezentului studiu ocupă un domeniu aparte al istoriei artei. Stabilirea unor tipologii, întocmirea unui repertoriu de motive ornamentale cu simbolismul și cu originea acestora, atribuirea covoarelor unor anume centre de confecționare fac parte din problematica artei decorative, în timp ce alte probleme ca pătrunderea acestor covoare în Transilvania, funcționalitatea lor, influențele pe care acestea le-au exercitat asupra artei populare și altele sînt subiecte de domeniul istoriei și al istoriei artei de pe teritoriul patriei noastre.

Delimitarea sferei de cuprindere și stabilirea principalelor caracteristici, a tipologiei și a ariei de creare a acestor piese sînt încă aspecte controversate. În ceea ce privește aria lor de producere există două opinii principale. Prima este cea reprezentată de S. Cascanian ¹, J. Mehmet ² și alții care susțin că aceste piese au fost create în Transilvania, pornind de la premisa existenței aici atît a unor mari cantități de lînă cît și a mîinii de lucru : armenii, meșteri pricepuți în confecționarea covoarelor. Un alt argument îl constituie diferențele de compoziție și ornamentație care nu permit atribuirea acestor covoare unor centre anatoliene consacrate, precum și prezența în cadrul motivelor ornamentale ale covoarelor « de Transilvania » a unor elemente de certă origine caucaziană. Se omite însă existența respectivelor motive și în ornamentația covoarelor confecționate în unele centre anatoliene (Uşak, Ladik, Konia, Bergamo și altele), după cum se uită și faptul că procesul de creare a covoarelor cu noduri în Anatolia se desăvîrșește în a doua jumătate a secolului al XV-lea, sub directă influență a meșterilor caucazieni și nord persani, aduși aici după campaniile militare soldate prin cucerirea Caucazului de sud și a Persiei. Cealaltă opinie, reprezentată de un mare număr de cercetători ca R. Neugebauer ³, K. Erdmann ⁴, la care se mai adaugă și alți specialiști ca A. Ferrier ⁵, W. Bode ⁶, A. Eichorn ⁷, pornind tocmai de la analogiile ornamentale și de tehnică, stabilește cu certitudine originea anatoliană a acestor piese.

¹ S. H. Cascanian, *Covoare manuale*, București, 1972, p. 17—32.

² J. Mehmet, *Prezențe musulmane în România*, București, f.a., p. 10.

³ R. Neugebauer, J. Orendi, *Handbuch der orientalischen Teppichkunde*, Leipzig, 1923, vezi capitolul referitor la covoarele « de Transilvania ».

⁴ K. Erdmann, *Der orientalische Knüpfteppich*, Tübingen, 1955, vezi capitolul referitor la covoarele « de Transilvania », propune o apropiere a lor de Uşak.

⁵ A. Ferrier, *Initiation au décor rituel du tapis de prière*, în *Connaissance des arts*, mars 1959, p. 62, Autorul consideră că au fost confecționate la Konia sau Bergamo.

⁶ W. Bode și E. Kuhnelt, *Vorderasiatische Teppiche*, Viena, 1922.

⁷ A. Eichorn, *Kronstadt und der orientalische Teppich*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 1968, nr. 1. Pornind de la premisa că una dintre principalele funcțiuni ale acestor covoare în Transilvania era aceea de dar dat de oficialitățile orașenești diferiților reprezentanți oficiali străini, Eichorn observă că aceste daruri s-au îndreptat întotdeauna spre vest, niciodată către Moldova sau Țara Românească, unde probabil erau cunoscute prin comerțul de tranzit, dar nu erau apreciate.

Cunoscute, de la începutul secolului nostru, sub denumirea de « covoare turcești din Transilvania »⁸, apoi mai târziu, în lucrările lui R. Neugebauer⁹, E. Schmutzler¹⁰ și alții, sub cea de covoare « din Transilvania » și « de Transilvania » — denumiri definind doar locul de păstrare —, aceste covoare s-au impus în cele din urmă atenției cercetătorilor din toată lumea sub numele generic de covoare « de Transilvania », nume care actualmente desemnează anumite categorii de piese. În ceea ce privește conținutul noțiunii de covor « de Transilvania », există de asemenea mai multe opinii. S. Cascanian¹¹ include sub această denumire cinci tipuri de covoare (cu nișă dublă, cu câmp central nedivizat ornamentat cu păsări, covoare Holbein, covoare Uşak cu medalioane și covoare de rugăciune cu coloane). După R. Neugebauer¹², denumirea de covor « de Transilvania » se referă doar la un singur grup de covoare — cu nișă dublă ornamentată — fapt acceptat și de A. Ferrier¹³. În 1933, E. Schmutzler¹⁴ introduce în această sferă și un grup puțin numeros de covoare cu nișă simplă (de rugăciune) bogat ornamentată, pentru ca mai târziu A. Zigura¹⁵ să mai introducă în sfera acestor covoare și un alt grup de covoare cu nișă simplă neornamentată și unul cu coloane, fapt acceptat doar în parte de unii specialiști din străinătate¹⁶.

Pătrunderea covoarelor anatoliene și, implicit, a celor care formează obiectul prezentului studiu în Transilvania se poate urmări cu începere de la 1504 în documentele comerciale ale orașului Brașov¹⁷. În acest prim an de cînd datează arhiva, au fost menționate în registre peste 500 de covoare importate. Existența unui comerț atît de important la începutul secolului al XVI-lea (cu negustori deja specializați în comerțul de covoare) ne duce la ipoteza că rădăcinile sale trebuie căutate cu cel puțin cîteva decenii mai devreme, în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Pornind de la premisa existenței în testamentele dintre 1578—1596, în Brașov, a noțiunii de « covoare vechi », A. Eichorn¹⁸ ajunge și el la aceeași concluzie. În ceea ce privește utilitatea acestor piese, se observă că ele fac parte din inventarul familiilor bogate ale patriciatului săsesc¹⁹, fiind păstrate atît în locuințe cît și în biserici, pe strane sau pe pietre funerare²⁰. Pătrunderea covoarelor în biserici trebuie pusă în relație cu aderarea la Reformă a sașilor, care au simțit nevoia înlocuirii reprezentărilor figurative, frecvente în bisericile catolice (altare poliptice, fresce), cu alte elemente artistice. Pe de altă parte, o serie de covoare, percepute ca taxă vamală de autoritățile Brașovului, au intrat în fondul de reprezentare al orașului, ele făcînd deseori obiectul unor tranzacții între oficialitățile orașului și reprezentanți ai puterii centrale²¹. În cadrul acestui comerț de covoare trebuie căutată și pătrunderea covoarelor « de Transilvania », acestea reprezentînd doar unele tipuri din multitudinea de covoare anatoliene ce s-au păstrat la noi. După datele sumare pe care le prezintă documentele medievale ale Brașovului, A. Eichorn²² presupune că mențiunile legate de « covoare persane » (pentru prima dată amintite în 1616) se referă la covoarele « de Transilvania » cu nișă dublă. Putem presupune, de asemenea, că în cadrul « covoarelor galbene » și al celor « brune » care apar în mai sus citatele documente se pot include și covoare « de Transilvania » cu nișă simplă²³. Numărul acestor piese în Transilvania a fost destul de mare, fapt dovedit și de denumirea sub care au intrat în lucrările de specialitate. În 1933, E. Schmutzler²⁴, întocmind o evidență a covoarelor ana-

⁸ Csányi, K., *Erdélyi török szönyegek kiállításának leirő lajstroma*, Budapesta, 1914; J. de Wegh, Ch. Layer, *Tapis turcs provenant des églises et collections de Transylvanie*, Paris, f.a., ș.a.

⁹ R. Neugebauer, J. Orendi, *op. cit.*, capitolul referitor la covoarele « de Transilvania ».

¹⁰ E. Schmutzler, *Altorientalische Teppiche in Siebenbürgen*, Leipzig, 1933.

¹¹ S. H. Cascanian, *op. cit.*, p. 17—32.

¹² R. Neugebauer, J. Orendi, *op. cit.*, capitolul referitor la covoarele « de Transilvania ».

¹³ Autorul nu are un punct de vedere unitar. Atunci cînd vorbește de tipologia covoarelor « de Transilvania » le definește doar pe cele cu nișă dublă, în timp ce atunci cînd încearcă să justifice prezența lor în Transilvania considerînd că reprezintă piese din uzul cultic al mahomedanilor, definește indirect doar covoarele de rugăciune.

¹⁴ E. Schmutzler, *op. cit.*, planșa 42.

¹⁵ A. Zigura, *Covoare turcești în colecția muzeului, București*, 1966, p. 20.

¹⁶ Jajczay J., *Symbology of the Oriental Carpet*, în *Acta Historiae Artium*, tom. XXI, 1975, 3—4, planșa 13.

¹⁷ *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, Brașov, 1886, v. I, p. 39, 56, 58 ș.a.

¹⁸ A. Eichorn, *op. cit.*, p. 76.

¹⁹ *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, v. I, p. 56, 58 ș.a.

²⁰ V. Vătășianu, *Arta în țările române în secolul al XVII-lea*, în *Istoria României*, vol. III, București, 1964, p. 335.

²¹ V. Roth, *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908, p. 221.

²² *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, v. I, cf. A. Eichorn, *op. cit.*, p. 81—82.

²³ A. Kertesz, *Alle «Siebenbürger Teppiche» in den Sammlungen des Brukenthalmuseums*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 1976, nr. 2, p. 110.

²⁴ E. Schmutzler, *op. cit.*, p. 22—24.

toliene din bisericile evanghelice și din colecțiile particulare din Transilvania, în urma semnalării a peste 450 de covoare existente (această cifră nu trebuie să ne mire în comparație cu cele peste 500 intrate în Brașov în 1504, căci a existat și un intens comerț de tranzit spre centrul și nordul Europei), atribuie 116 din acestea grupului de covoare « de Transilvania » (conform tipologiei sale). Pornind de la premisa că în faza actuală a cercetărilor s-au mai depistat și alte piese și că tipologia a fost extinsă, putem estima existența în colecțiile din țara noastră a unui număr de cca 250—300 de astfel de covoare, principalii deținători fiind Biserica Neagră din Brașov, Muzeul Brukenthal din Sibiu și Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

Definind conținutul noțiunii de covor « de Transilvania », cum am arătat mai sus, se constată că aceasta se referă la tipuri eterogene pe care, în urma analizei, le putem grupa în trei grupuri principale. Grupul cel mai important este reprezentat de covoarele cu nișă dublă și de puținele exemplare cu nișă simplă ornamentată, acesta prin compoziție și prin ornamentație prezentând puternice similitudini cu covoarele confecționate la Uşak. Un alt grup este constituit din covoarele de rugăciune cu nișă neornamentată, aflându-se sub influența covoarelor de Ghiordes, cel de-al treilea fiind reprezentat de covoarele de rugăciune cu șase coloane, care sînt direct legate de centrul Ladik. Firește, există și o serie de excepții, de abateri de la regulă, pe care le vom menționa pe parcurs. În ceea ce urmează vom analiza, pe baza acestei tipologiei, principalele grupuri de covoare « de Transilvania », insistînd cu precădere asupra motivelor ornamentale.

COVOARE DE INFLUENȚĂ LADIK

Acest grup de covoare este compus în mare majoritate de covoarele de rugăciune cu șase coloane, o excepție cunoscută fiind un covor aflat în colecțiile Muzeului de artă ²⁵, covor de rugăciune cu nișă simplă ornamentată. Din punct de vedere compozițional aceste covoare se caracterizează prin prezența în cîmpul central a unui *mihrab* (nișă), reprezentare simbolică schematizată a lăcașului de cult, ornament de proveniență arhitectonică, comun tuturor covoarelor de rugăciune. În cazul de față, acest *mihrab* este mult lătit și prezintă în partea superioară trei virfuri, cel central fiind mai înalt decît celelalte (planșa I, e-h). Aceste virfuri fragmentează partea superioară a cîmpului central în mai multe zone ornamentale. Partea superioară a cîmpului central este prevăzută și cu o *takta*, un dreptunghi ornamental, inițial cu rolul de a conține versete din Coran sau ornamente cu valoare simbolică. *Mihrab*-ul este de obicei neornamentat, avînd doar în virf cîte o floare situată ca lampă. Coloanele sînt simple linii fără ornamente, o excepție o constituie un covor reprodus de J. Jajczay ²⁶ unde spațiul dintre benzile coloanei este ocupat de șiruri de flori. Coloanele se sprijină pe socluri geometrice care redau în mod primitiv perspectiva. Ele sînt situate cîte una lingă fiecare margine de *mihrab* și cîte două alăturate, către centrul covorului. Fondul *mihrab*-ului, la această categorie de covoare, este de obicei roșu sau ocru, covoare cu fondul *mihrab*-ului alb întîlnindu-se rar. Cîmpul de deasupra *mihrab*-ului este, la această categorie de covoare, suprafața cea mai bogat și mai divers ornamentată (planșa IV, e-f). Aici putem distinge mai multe zone ornamentale și anume prelungirile cîmpului înspre *mihrab* (patru benzi între virfurile *mihrab*-ului și chenarul central), zona mediană, zona din imediată vecinătate a *takta*-ei și zona virfului principal al *mihrab*-ului. În prima dintre aceste zone, aceea a prelungirilor cîmpului înspre *mihrab* întîlnim adeseori motive ornamentale cu valoare de simbol, cel mai frecvent fiind arborele vieții, motiv de largă circulație atît în civilizația indoeuropeană, cît și în cea mahomedană. Spațiul îngust și înalt pe care-l oferă aceste zone este propice reprezentării arborelui vieții sub forma unui ornament floral înalt cu multiple frunze liniare flancînd tulpina (planșa V, f). Alteori locul acestui ornament este luat de romburi (simbol al ochiului lui Allah), închizînd mici ornamente florale sau clepsidre (planșa V, l, o), aluzie evidentă la scurgerea timpului. Se întîmplă, în cazuri destul de rare, ca locul acestor motive cu valoare de simbol să fie luat de rozete florale mari, unite printr-un vrej. În zona mediană a cîmpului de deasupra *mihrab*-ului găsim de asemenea o mare varietate de motive ornamentale. Cel mai frecvent dintre acestea, care de altfel ocupă și suprafața cea mai mare a acestui registru ornamental, este motivul luptei dintre dragon și phoenix (planșa X, a-b), interpretat de unii cercetători ca dragon și phoenix străjuind semnul lui Solomon ». Se compune din corpurile circular înlănțuite ale

²⁵ A. Zigura, *op. cit.*, planșa VI, Inv. 574.

²⁶ Jajczay, J., *op. cit.*, planșa 13.

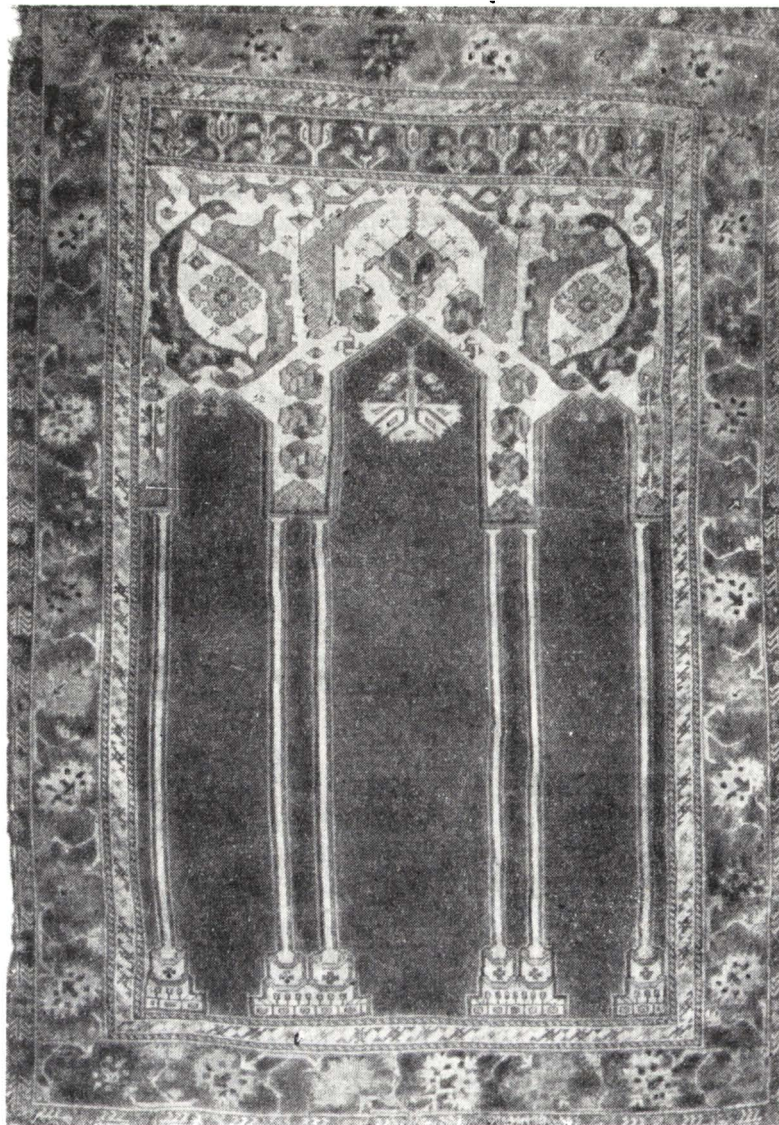


Fig. 1. — Covor * de Transilvania * de influență Ladik; covor de rugăciune cu șase coloane. Muzeul Brukenthal, inv. M. 1620.

celor două animale fantastice, închizând în spațiul dintre ele un arabesc poligonal. Originea motivului nu este pe deplin lămurită, majoritatea cercetătorilor fiind însă de părere că trebuie căutată în spațiul persano-indian, unde motivul apare frecvent, tratarea fiind mult mai liberă decât în cazul covoarelor anatoliene. Fără a ne putea pronunța cu precizie asupra semnificației sale, înclinăm să credem că este vorba de o înclăstare dintre cele două animale fantastice sugerând lupta dintre bine și rău, dintre viață și moarte. Ne întemeiem această opinie pe poziția inversă a celor două animale și pe un anumit simbolism numeric al covoarelor anatoliene, la care preferința este evidentă pentru cifrele impare (repetarea unui motiv ornamental de trei ori este o aluzie la trecut-prezent-viitor, un element care apare de șapte ori este în legătură cu cele șapte ceruri pe care le-a parcurs Allah, cifra 13 este referitoare la cele 13 vieți ale lui Mahomed ș.a.), dintre cifrele pare întâlnindu-se doar cea de doi, ca simbol al perechii sau al luptei contrariilor. Motivul este frecvent întâlnit și la alte categorii de covoare anatoliene, pierzându-și în timp înțelesul inițial și suferind o serie de alterări și transformări. Alături de acest ornament, în zona mediană a cîmpului de deasupra *mihrab*-ului întâlnim deseori motive florale (lalea, garoafă etc.) (planșa V, a-e, g-i) și uneori vrejuri izolate (planșa V, u-v). În zona din imediata vecinătate a *takta*-ei, cîmpul prezintă de asemenea unele ornamente cu valoare de simbol, a căror semnificație nu se mai poate desluși, fiind vorba probabil de siluetele unor animale fantastice în goană (planșa V, t). În zona dinspre vîrf *mihrab*-ului găsim de obicei o floare sau un medalion care închide o floare (planșa V, y) situată în vîrf principal, vîrf

străjuit de cite o pasăre fantastică cu capul în jos, tratată ușor geometrizat (planșa V, s). Originea motivului trebuie căutată în ornamentica persană, unde, în mod frecvent, elementele cu valoare de simbol (vasul ritual, arborele vieții etc.) sînt flancate de cite două păsări. Fondul cîmpului de deasupra *mihrab*-ului la acest grup de covoare este de obicei ocră sau albastru. În partea superioară a cîmpului, la aproape toate piesele din această categorie, găsim o *takta* cu ornamente simbolice (planșa VII, i-l), cel mai frecvent tip fiind acela în care întîlnim o serie de virfuri de *mihrab* între care răsar lalele pe o tulpină înaltă (planșa VII, i). Numărul acestor virfuri de *mihrab* este de fiecare dată impar. Uneori în *takta* întîlnim ca motiv ornamental vasul ritual (planșa VII, l) alternînd cu ornamente florale, alteori motive ornamentale în formă de trepte (planșa VII, j) și, în cazuri cu totul izolate, doar motive florale (planșa VII, k).

În ceea ce privește chenarele, la această categorie de covoare observăm preferința meșterilor pentru ornamentația de factură vegetală, cu elemente florale destul de puternic geometrizate (planșa VII, a-e), situate adesea pe un vrej continuu, meandric. Din grupul ornamentelor geometrice întîlnim ornamentele liniare, sub formă de hașurare simplă (planșa VII, h) sau, mai rar, dublă (planșa VII, f), iar din categoria motivelor simbolice prezența unui motiv paralelipipedic cu două prelungiri sub formă de cîrlig la colțurile opuse, o aluzie evidentă la motivul perechii de animale (planșa VII, g), mult mai geometrizat și abstractizat din cauza suprafeței reduse a chenarelor. Deseori există o identitate între motivele ornamentale ale chenarului interior și ale celui exterior.

Bordurii covoarelor de rugăciune îi revin atribute diferite. În primul rînd prin dimensiunea sa, ea limitează cîmpul central, stabilind o anume proporție, o valoare compozițională a covorului. Pe de altă parte, bordurii îi revine de obicei rolul de a sugera cadrul natural, fapt care explică predilecta folosire a ornamentației florale. La grupul de covoare «de Transilvania» de influență Ladik se observă această predilecție pentru bordurile floral-vegetale, tratarea fiind însă mult geometrizată (planșa VI, a-e). Un alt tip frecvent întîlnit la această categorie de covoare este bordura ornamentală cu șiruri de *mihrab*-uri complementare, în centrul fiecărui *mihrab* întîlnindu-se cite un ornament vertical realizat prin gruparea pe același ax a două sau mai multe romburi (planșa VI, f). Proveniența acestui motiv trebuie căutată fie în stilizarea arborelui vieții, fie în interpretarea decorativă a semnelor scrierii cufice, atît de frecventă la bordurile covoarelor de tip Holbein. Un alt tip de bordură este acela cu cartușe ornamentale, mai simple sau mai complexe (planșa VI, g-j). Asupra originii acestor medalioane nu există date precise. O ipoteză ne este sugerată de un covor de influență Ladik la care bordura prezintă rozete florale unite prin vrejuri duble alternative, în așa fel încît închid în centru o altă rozetă (planșa VI, a) ²⁷. Se creează astfel suprafețe hexagonale avînd în centru cite o rozetă florală. De aici pînă la distanțarea acestor hexagoane și modificarea fondului lor în comparație cu fondul bordurii sînt doar cîteva etape mărunte de parcurs în evoluția motivului ornamental. O altă ipoteză privind originea medalioanelor va fi analizată la covoarele de influență Uşak.

În ceea ce privește analogiile de ordin ornamental dintre această categorie de covoare și covoarele confecționate la Ladik trebuie să observăm în primul rînd că elementele florale sînt tratate similar (în special laleaua), de asemenea *takta*, cu motivele ei simbolice; la ambele grupuri găsim borduri sub formă de șir de *mihrab*-uri sau cu cartușe ornamentale și chenare cu motive floral-vegetale puternic geometrizate. Diferențele sînt în modul de tratare al *mihrab*-ului, acesta la covoarele confecționate la Ladik fiind scund, mult lățit și fără coloane și în cîmpul de deasupra *mihrab*-ului lipsind motivul luptei dintre dragon și phoenix. De obicei, covoarele Ladik au culori mai vii, adesea chiar stridente, în comparație cu covoarele «de Transilvania» de tip Ladik. Referitor la cronologia pieselor din această categorie există o unanimă apreciere a specialiștilor că ele aparțin sfîrșitului secolului al XVII-lea și secolului al XVIII-lea, întîlnindu-se însă și piese mai tirzii.

COVOARELE DE INFLUENȚĂ GHIORDES

Această categorie de covoare este compusă aproape în exclusivitate din covoare de rugăciune cu nișă simplă neornamentată, una dintre puținele excepții cunoscute fiind aceea a unui covor cu nișă dublă neornamentată ²⁸. *Mihrab*-ul (planșa II, a-l) este de obicei înalt, deseori virful atîngînd

²⁷ Csányi, K., *op. cit.*, nr. cat. 209.

²⁸ E. Schmutzler, *op. cit.*, planșa 40.

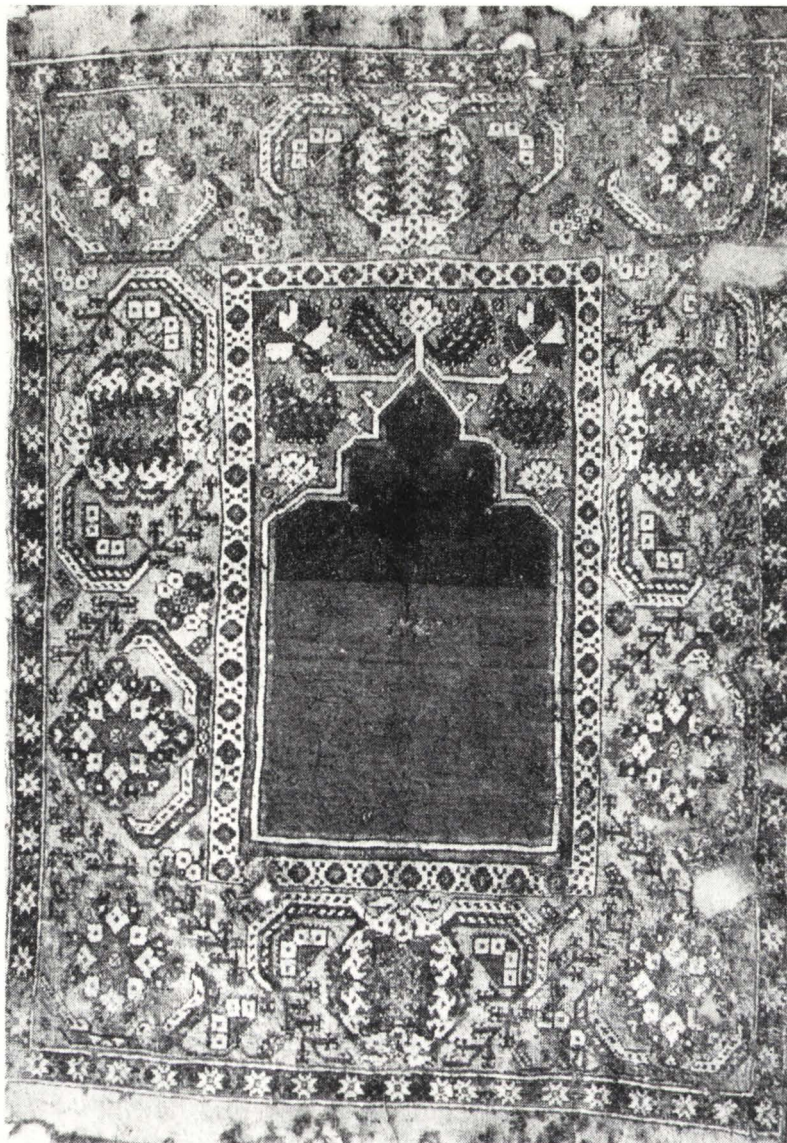


Fig. 2. — Covor « de Transilvania » de influență Ghiordes ; covor de rugăciune. Muzeul Brukenthal, inv. M. 2159.

chiar marginea chenarului central superior. Sint cunoscute însă și cazuri în care *mihrab*-ul este scund, cu virful tratat geometric. *Mihrab*-urile înalte au de obicei o strangulare la aproximativ o treime din înălțime măsurat dinspre virf, ceea ce le conferă o siluetă aparte. La puținele exemplare de covoare cu nișă simplă și două coloane, aparținând acestui tip, *mihrab*-ul este mai puțin unghiular decât la celelalte grupe, coloanele fiind de obicei simple șiruri de romburi. În ceea ce privește ornamentația, *mihrab*-ul este în general neornamentat sau prezintă doar o floare situată ca lampă de *mihrab*. Rar se întâlnește și o ornamentație florală sumară, sub forma a două inflorescențe de zambilă care pornesc dinspre colțurile *mihrab*-ului către centrul său. Colțurile cîmpului de deasupra nișei sint diferit organizate, avînd însă la baza fiecărui tip ornamentația floral-vegetală (planșa IV, b-d). Unul dintre aceste sisteme de ornamentație se caracterizează prin prezența unei flori în virful *mihrab*-ului de la care pornesc în ambele direcții cite un vrej prevăzut cu două frunze mari, dințate, fiecare vrej terminîndu-se cu cite o garoafă mare, ușor geometrizată (planșa IV, b). Deseori, sub frunza de jos se găsește izolată o mică lălea și aceasta ușor geometrizată. Acest tip de ornamentație a cîmpului de deasupra *mihrab*-ului este caracteristic și covoarelor « de Transilvania » de influență Uşak și, de asemenea, covoarelor confecționate la Kula și Uşak, dovedind și influența acestor centre asupra tipului de covoare analizat. Un alt sistem de ornamentație al acestei suprafețe este caracterizat prin prezența mai multor vrejuri florale prevăzute cu frunze, rozete și inflorescențe multiple,

uneori chiar și cu boboci (planșa IV, c). În sfârșit, un alt mod de ornamentare a cîmpului de deasupra *mihrab*-ului este realizat prin împletirea mai multor vrejuri florale, care creează o adevărată rețea, o broderie, la care însă nu se mai păstrează nici un alt element floral (planșa IV, d). La majoritatea covoarelor din această categorie lipsește *takta*. Culoarea *mihrab*-ului este de obicei roșie, galbenă sau ocru, cîmpul avînd fondul alb sau galben.

Chenarele la această categorie de covoare sînt foarte variate (planșa IX, a-p), deseori întîlnindu-se cele de tip floral cu motive ușor geometrizate, situate pe vrejuri. Este frecvent chenarul ornamentat cu flori stelate, fie libere, fie închise în mici hexagoane, despărțite între ele de vrejuri sau de grupuri de puncte dispuse piramidal (planșa IX, d, p). Din grupul motivelor geometrice, în cadrul acestor chenare întîlnim hașurarea simplă sau dublă (planșa IX, m, o) și șiruri de S-uri (planșa IX, f, h) mai mult sau mai puțin geometrizate. Un alt motiv ornamental întîlnit la aceste chenare este compus din grupuri de cîte două triunghiuri dreptunghice cu ipotenuza paralelă alternînd cu motivul crucii gamate (planșa IX, n). Elementul cel mai reprezentativ al acestui grup de covoare îl constituie bordura, adesea mult lățită, ornamentată în cele mai dese cazuri cu rozete și palmete florale mari, închise între frunze în formă de paranteze (bordură *herati*, impropriu numită și « cap de leu ») (planșa VIII, a-c). Originea motivului trebuie căutată în ornamentația florală a covoarelor persane, interpretarea sa în cadrul acestui tip de covoare fiind însă de factură anatoliană. Rozeta sau palmeta florală este diferit tratată, uneori cu forme libere, alteori compusă dintr-un savant sistem de romburi, pătrate și alte figuri geometrice (planșa VIII, b). Uneori aceasta închide pe axa centrală un ornament vegetal cu aluzie la arborele vieții (planșa VIII, a). Frunzele în formă de paranteze sînt subțiri, terminîndu-se cu vîrfuri ascuțite din care uneori pornesc alte ornamente florale (zambilă, lalea). Zambila este deosebit de frecventă în cadrul bordurilor de acest tip, punctul său de origine fiind uneori situat chiar în interiorul suprafeței delimitate de rozeta florală și de frunză. În cadrul bordurilor *herati* se întîlesc frecvent și alte motive ornamentale florale, în general rozete mai mici unite între ele. În cadrul categoriei analizate, tratarea acestui tip de bordură diferă ca grad de complexitate, aceasta fiind de obicei mult mai încărcată decît la covoarele confecționate la Ghiordes. Se întîlesc însă și fenomene izolate de alterare a motivului (planșa VIII, f), de schematizare și de substituie a unora dintre elemente, bordura rămînînd însă, în esență, un tip de bordură florală. În cazuri foarte rare întîlnim în bordura acestor covoare șirul de *mihrab*-uri cunoscut deja de la covoarele de influență Ladik (planșa VIII, e). Cu caracter de inedit semnalăm prezența în cadrul bordurilor de tip *herati*, la un covor din această grupă aflat în Muzeul Brukenthal ²⁹, a unui mic element zoomorf (ciine) caracteristic interpretării caucaziene a motivului, ceea ce permite formularea ipotezei că respectivul covor ar fi fost lucrat în Anatolia de un meșter caucazian, ipoteză care ar veni în sprijinul observației formulate de K. Erdmann ³⁰ că există o migrație a motivelor către Asia Mică, prin intermediul meșterilor caucazieni. Prezența acestui element zoomorf trebuie privită însă ca un aspect aparte, cu totul accidental, el nemaifiind întîlnit la nici un alt covor din această grupă și nicla alte covoare din Anatolia, știut fiind faptul că rigorile Coranului interziceau reprezentările zoomorfe și antropomorfe.

Din punct de vedere cronologic, covoarele din această grupă aparțin secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, prezentînd ca diferențe, față de covoarele confecționate la Ghiordes, în primul rînd formatul *mihrab*-ului, care este mai puțin unghiular și mai puțin decorativ, și bordurile mai lățite.

COVOARELE DE INFLUENȚĂ UŞAK

În cadrul covoarelor de influență Uşak distingem două subgrupe, una fiind formată dintr-un număr restrîns de piese — covoare de rugăciune cu nișa simplă bogat ornamentată, iar cealaltă dintr-un număr mare de covoare cu nișă dublă ornamentată.

²⁹ A. Kertesz-Badrus, *Covoare anatoliene, catalog, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 1978, nr. cat. 33, inv. M. 1618.*

³⁰ K. Erdmann, *op. cit.*, p. 42—44.

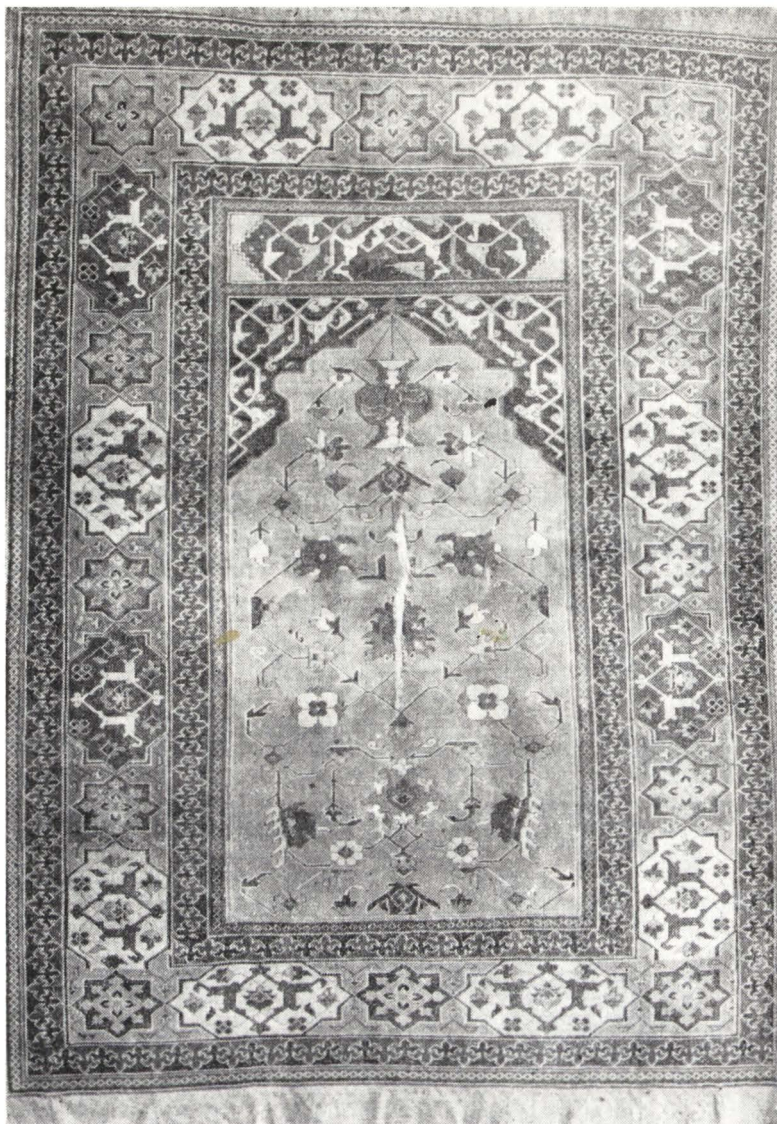


Fig. 3. — Covor « de Transilvania » de influență Uşak; covor de rugăciune
Muzeul Brukenthal, inv. M. 1626.

Covorul cu nișă dublă anatolian derivă din covorul de rugăciune, probabil într-un moment când cererea masivă a pieței externe a dus la transformarea unui obiect de cult într-un obiect de artă decorativă, de mobilier, și, implicit, într-o marfă, anume în jurul anului 1700. În prima fază a creației de covoare de rugăciune, specificul covoarelor anatoliene — specific care în unele centre s-a păstrat până în secolul al XVIII-lea — era acela al *mihrab*-ului neornamentat sau foarte sumar ornamentat cu elemente cu valoare simbolică (vas ritual, lampă de *mihrab*, mină, ochi, coloane), urmînd ca mai tîrziu această suprafață să devină o suprafață cu ornamentație bogată prin includerea ornamentelor florale, prin diversificarea, repetarea și extinderea acestora. Aceasta este faza pe care o reprezintă covoarele « de Transilvania » de influență Uşak, din subgrupa covoarelor de rugăciune cu nișă ornamentată, etapă de profunde transformări în arta și meșteșugul covoarelor anatoliene. Această afirmație se sprijină și pe faptul că deja la aceste covoare apar fenomene de alterare și de modificare a motivelor ornamentale cu valoare simbolică, fie în urma multiplelor interpretări ale motivelor inițiale de către meșteri care nu mai cunoșteau semnificația acestora, fie din necesitatea adaptării motivelor cu valoare de simbol pentru mahomedani în ornamente accesibile pentru creștini. Acest proces poate fi urmărit în complexitatea lui la covoarele cu nișă dublă ornamentată.

• La covoarele « de Transilvania » de influență Uşak, *mihrab*-ul (fie că este simplu sau dublu) este înalt, vîrfurile sale sprijinindu-se de obicei pe laturile interioare ale chenarelor centrale (planșa III, a-i). Partea superioară a *mihrab*-ului este conturată cu linii scurte, cu unghiuri multiple, cu

intrînduri și ieșituri care dau acestui element o valoare ornamentală deosebită apropiindu-l de *mihrab*-urile covoarelor de rugăciune persane. În ceea ce privește ornamentația acestuia, distingem mai multe zone, dispuse în funcție de axul longitudinal. Astfel, ornamentele situate chiar pe axul longitudinal constituie una dintre aceste zone, cele două suprafețe care îl flanchează reprezintă o a doua, iar la covoarele cu nișă simplă distingem și o zonă inferioară axului transversal, cu o structură specifică a motivelor ornamentale.

În ceea ce privește elementele ornamentale ale axului longitudinal, atât la covoarele cu nișă simplă cit și la unele dintre cele cu nișă dublă, distingem în primul rînd vasul ritual situat ca lampă de *mihrab*, tratat însă sub forma unei vaze de flori (planșa XI, b-c). Acest mod de interpretare a vasului ritual dovedește o pierdere a semnificației inițiale a motivului, aceea de a aminti credinciosului de obligativitatea spălării pe mîini înainte de rugăciune, și transformarea sa într-un element fără valoare simbolică. La unele dintre covoarele anatoliene, vasul ritual era ornamentat cu pești, pentru a sugera și mai clar faptul că în interiorul său se găsea apă. La covoarele « de Transilvania », pe vaza de flori se mai disting uneori șiruri de S-uri sau mici ornamente geometrice pe locul în care la început se aflau peștii, dar aceștia nu mai sînt recognoscibili. Vasul ritual dispare la unele covoare cu nișă dublă, locul său fiind luat de rozete florale mari sau de arabescuri poligonale. Arabescul poligonal (planșa XI, a) este frecvent în cadrul ornamentației axului longitudinal, fiind dispus uneori pe toată lungimea sa, alteori alternativ, cu palmete florale sau chiar în centrul covorului. Originea acestui motiv trebuie căutată, după J. Jajczay³¹, în sinteza geometrică a frunzelor de acant și, pornind de la premisa că uneori centrul covorului este înconjurat de patru astfel de frunze (planșa XI, d), avem toate motivele să dăm crezare acestei afirmații. Tot pe axul longitudinal și uneori chiar în centrul covorului întîlnim și palmete florale mari, deseori fiind vorba de garoafe interpretate fie naturalist, fie destul de puternic geometrizeate (planșa XI, k-l). Cu totul izolat, apare uneori pe axul longitudinal și motivul arborelui vieții (planșa XI, f). Tot un caz izolat este și acela al unui covor al cărui centru este ocupat de un motiv ornamental preluat dintr-o interpretare aparte a motivului perechii de animale fantastice (planșa XII, h).

Înspre sfîrșitul secolului al XVIII-lea se observă un fenomen de restrîngere și de centrare a ornamentației cîmpului *mihrab*-urilor, fenomen care duce la apariția medalionului central ca singur motiv ornamental al acestei suprafețe. Medalioanele centrale (planșa XII, h-m) sînt de obicei rombice, închizînd în interiorul lor ornamente geometrice (romburi mai mici, cruci etc.) sau florale și vegetale. Deseori cadrul exterior al medalionului central este subliniat de rozete și de palmete florale. Aceste medalioane fiind amplasate în centrul geometric al covoarelor devin în același timp și centrul optic, asupra lor fiind atrasă atenția privitorului. Deseori, pentru aceasta, medalioanele centrale au un fond viu colorat, contrastînd cu restul cîmpului central sau chiar cu cromatică propriilor ornamente.

Un alt motiv ornamental al nișei simple sau duble, situat în suprafețele care flanchează axul central, este la origine motivul luptei dintre dragon și phoenix (planșa X, a-c), reprezentarea sa în cadrul acestui grup de covoare fiind deosebit de alterată (planșa X, d-h) pînă la totală sa dispariție. Motivul, întîlnit și la covoarele de influență Ladik, ca de altfel și la alte categorii de covoare anatoliene se transformă în timp, acest proces de alterare fiind sesizabil ușor, în mai multe etape, în cadrul covoarelor de influență Uşak. O primă etapă este reprezentată de transformarea capetelor celor două animale fantastice în boboci florali, păstrîndu-și corpul lor comun (planșa X, d-e). O etapă următoare se caracterizează prin desprinderea de pe corpul comun al unuia dintre cele două animale și de transformare a acestuia într-un ornament floral, care păstrează însă silueta anterioară (planșa X, f). Mai tirziu și cel de-al doilea animal se desprinde de pe acel corp comun și se transformă într-un ornament floral simetric cu primul (planșa X, g). În sfîrșit, ultimele etape sînt acelea în care pe fostul corp comun al celor două animale fantastice se grefează alte motive ornamentale (planșa X, h) și acelea în care acest corp dispare complet, lăsînd loc unor ornamente exclusiv florale (planșa X, i).

Alături de acest motiv, în zonele laterale ale cîmpului nișelor mai întîlnim ornamente florale izolate (lalele, garoafe, vrejuri) mai mult sau mai puțin geometrizeate (planșa XI, e, g-l). De altfel, diferența dintre gradul de geometrizare a diferitelor ornamente florale din cadrul aceluiași covor constituie o notă oarecum discordantă la acest grup de covoare. La unele dintre covoarele cu nișă

³¹ Jajczay, J., *op. cit.*, p. 230.

dublă, de pe laturile lungi ale nișelor, pornesc către interior șiruri de mici ornamente vegetale, de obicei frunze sau flori trilobate, mod de ornamentație des întâlnit și la alte categorii de covoare anatoliene (covoare cu păsări, covoare cu ornamente sferice etc.).

În ceea ce privește ornamentația părții inferioare, la unele dintre covoarele cu nișă simplă putem semnală faptul că uneori ea este deosebit de încărcată cu ornamente florale (de obicei lalele) situate pe vrejuri lungi, drepte, orientate în jos, ceea ce sugerează prin compoziție imaginea unei *takta*. Sint cunoscute și alte cazuri de covoare anatoliene la care *takta* este situată sub *mihrab* (unele covoare confecționate la Ladik și Mudjur).

Fondul nișei simple la acest grup de covoare este de obicei ocr, covoarele cu nișă dublă prezentând o varietate cromatică mai mare (roșu, albastru, ocr sau alb).

Un alt element cu valoare compozițională și simbolică care dispăre la covoarele « de Transilvania » din această grupă este *takta*. Ea mai apare sporadic la unele dintre covoarele cu nișă simplă, interiorul ei fiind ornamentat cu elemente florale.

În ceea ce privește ornamentația cîmpului de deasupra *mihrab*-ului, la covoarele cu nișă simplă ea este asemănătoare cu aceea pe care am semnalat-o la covoarele de influență Ghiordes, anume broderia de vrejuri (planșa IV, d) fără alte motive florale, tip care se întâlnește mai rar și la unele dintre covoarele cu nișă dublă. Colțurile cîmpului, la covoarele cu nișă dublă, se organizează și ele după un sistem deja întâlnit la covoarele de influență Ghiordes, acela al celor două vrejuri, avînd fiecare câte o frunză mare dințată și câte o garoafă, flancînd virful *mihrab*-ului (planșa IV, b). Un sistem aparte, întâlnit doar la acest grup (planșa IV, a), este acela la care virful de *mihrab* este flancat de câte una sau două frunze dințate, orientate în jos (asemănător cu păsările de la covoarele de influență Ladik). Acest tip de colțuri ale cîmpului mai este prevăzut cu o rozetă florală mare roșie (rar locul ei este luat de un arabesc poligonal), înconjurată de o suprafață neregulată, albă, care o scoate în evidență. După opinia lui Karabacek ³², acest motiv ornamental ar fi reprezentarea ochiului de taur, ca simbol al puterii la vechii persani. Alături de elementele prezentate anterior, tot aici mai întîlnim și câte două jumătăți de arabesc poligonal, în marginile dinspre chenare. Aceste compoziții ale colțurilor se întîlnesc și la covoarele Kula și Uşak cu nișă dublă din secolul al XVIII-lea. Fondul acestei suprafețe este de obicei roșu, albastru sau mai rar alb.

Chenarele la covoarele « de Transilvania » de influență Uşak sint deosebit de variate (planșa XIV, a-n). Întîlnim astfel chenare cu cupe florale situate pe un vrej continuu meandric (planșa XIV, a), chenare cu flori stelate închise în hexagoane (planșa XIV, b) sau libere, chenare cu rozete florale distanțate între ele prin vrejuri sau grupuri de puncte grupate piramidal, cel mai frecvent tip de chenar floral fiind realizat prin gruparea a două șiruri complementare de crini trilobați roșii și negri (planșa XIV, m). Acest mod de ornamentare a chenarului este întâlnit și la covoarele vechi persane și caucaziene. Ornamentele florale ale chenarelor sint de obicei ușor geometrizzate. Dintre motivele geometrice întîlnite la chenarele acestor piese semnalăm în unele cazuri prezența crucii gamate între grupuri de triunghiuri (planșa XIV, l), romburi și hașurări liniare. Uneori în cadrul chenarelor apar șiruri de S-uri sau Z-uri, care după J. Jajczay ³³, ar fi reprezentări schematizate ale dragonului.

În ceea ce privește bordura, la această categorie de covoare întîlnim două tipuri distincte, pe de o parte bordurile florale, planșa XII, a-b, d-e (ca excepții semnalăm un covor în a cărui bordură figurează motivul perechii de animale — planșa XII, c — , avînd și acesta două elemente florale și unul la care bordura este organizată sub formă de briu meandric închide din loc în loc triunghiuri în care apar mici elemente floral-vegetale — planșa XII, f — , poate o referire la *mihrab* cu arborele vieții) și, pe de altă parte, bordurile cu medalioane (cartușe) ornamentale (planșa XIII, a-l). Am prezentat la covoarele de influență Ladik o ipoteză asupra apariției acestui motiv. O alta poate fi aceea a formării medalionului ornamental din bordură pe principiul formării nișei duble, respectiv alipirea a două *mihrab*-uri cu virfurile orientate în sens invers. Dacă această ipoteză se confirmă, atunci elementul central al medalioanelor din aceste borduri, neidentificabil actualmente, provine de la vasul ritual, ipoteză spre care înclinăm și datorită prezenței salbelor de flori din interiorul acestora. Dealtfel, borduri cu *mihrab*-uri se întîlnesc și la alte covoare anatoliene și caucaziene. În general, cartușele din borduri au formă alungită, la unele covoare întîlnindu-se și cartușe pătrate (planșa XIII, e-f),

³² I. Karabacek, cf. S. H. Cascanian, *op. cit.*, p. 20.

³³ Jajczay, J., *op. cit.*, p. 232.

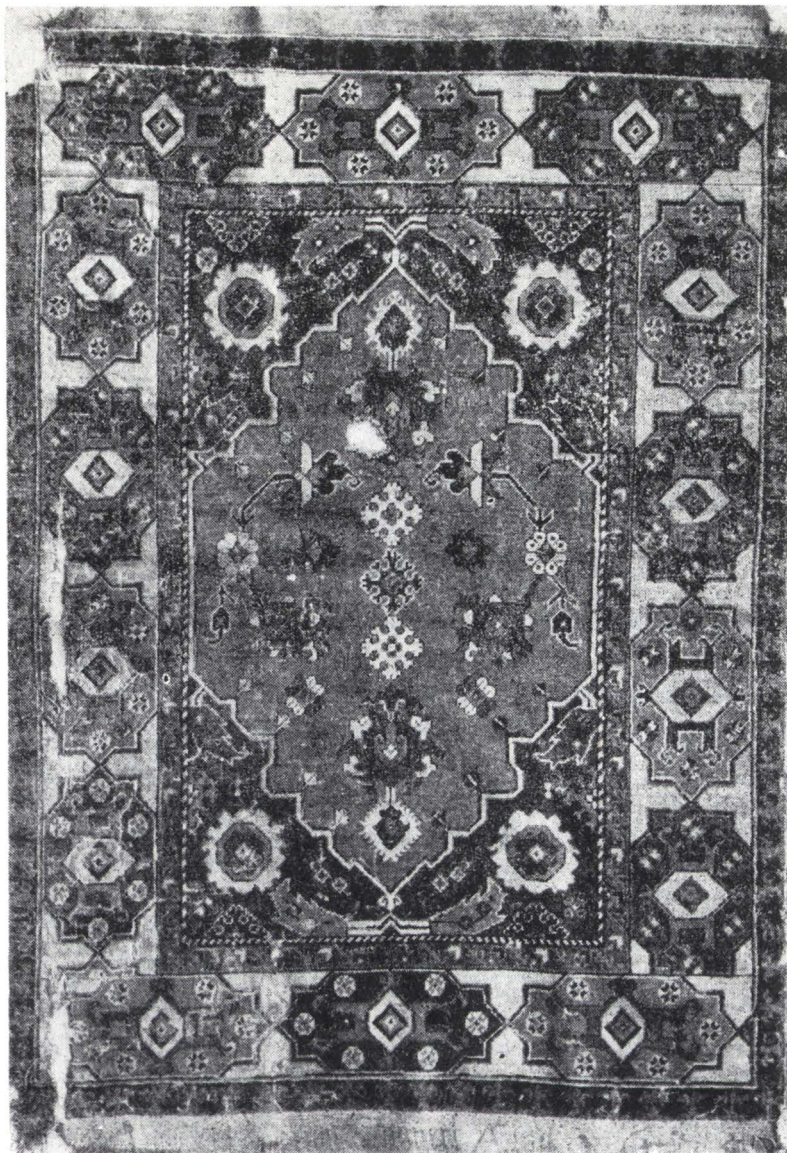


Fig. 4. — Covor « de Transilvania » de influență Uşak; covor cu nișă dublă
Muzeul Brukenthal, inv. M. 2178.

interpuse între cele alungite. În cele mai dese cazuri aceste cartușe nu se încadrează exact în lungimea bordurii, cartușele marginale fiind în aceste cazuri incomplete. Aceasta își găsește explicația în interpretarea simetriei ca simbol al perfecțiunii, fiind îngăduită doar lui Alah și interzisă muritorilor. Dealtfel, la mai toate covoarele anatoliene vechi se întâlnesc forme diferite de asimetrie, cu tot aspectul lor aparent simetric față de axul longitudinal (la covoarele de rugăciune) și față de ambele axe (la covoarele cu nișă dublă). Există la fiecare dintre aceste covoare mici amănunte, ornamente mărunte, fie în cîmpul nișelor, fie în cîmpul de deasupra lor sau în bordură, sau doar unele detalii de ordin cromatic, care, la o analiză mai atentă, dovedesc intenția voită a creatorului de a include un mic defect de compoziție, pentru a evita simetria. Cartușele ornamentale se întâlnesc și în bordurile covoarelor anatoliene create la Uşak și Ladik, dar la acestea din urmă forma este de obicei ceva mai simplă, păstrindu-se uneori identitatea în ceea ce privește organizarea interiorului.

COVOARELE CU 3-4-5 COLOANE

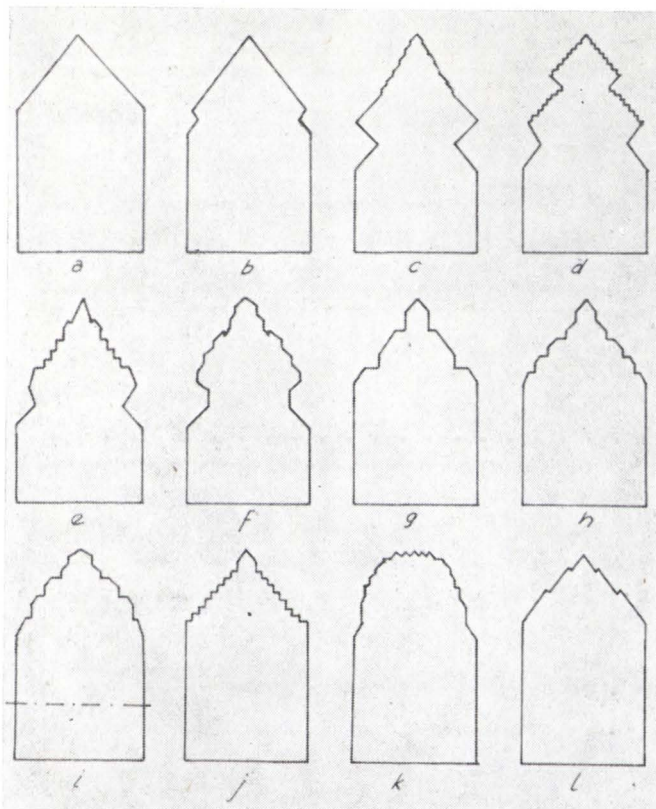
Aceste covoare reprezintă un număr relativ mic față de restul covoarelor « de Transilvania ». Ele prezintă o serie de influențe mixte, ale centrelor Ladik și Ghiordes, fără a omite însă și influența Uşakului. Dat fiind numărul lor mic și aspectul eterogen, nu se pot formula observații concludente.

În general *mihrab*-ul (planșa I, a-d) este neornamentat, avînd însă uneori, o floare situată ca lampă de *mihrab*. Coloanele sînt frecvent transformate în benzi ornamentale florale. Organizarea colțurilor cîmpului prezintă similitudini atît cu cea a covoarelor de influență Ghiordes (planșa IV, c) cit și cu cea a covoarelor de influență Uşak (planșa IV, a), întîlnindu-se uneori și motivul luptei dintre dragon și phoenix, într-o tratare asemănătoare cu cea a motivului întîlnit la covoarele de influență Ladik (planșa X, a-b). La acestea chenarele sînt de obicei florale, fără a prezenta diferențe față de chenarele întîlnite pînă acum la celelalte covoare « de Transilvania ». În ceea ce privește bordurile, la covoarele cu 3—4—5 coloane, acestea nu se deosebesc de cele ale celorlalte covoare « de Transilvania ». Astfel unele au borduri cu *mihrab*-uri (planșa VIII, e), iar altele borduri cu cartușe ornamentale (planșa XIII, a-b), de obicei ceva mai simple decît la covoarele de influență Uşak, în cazuri cu totul izolate folosindu-se și borduri florale. În general, aceste covoare sînt lipsite de *takta*. Prezintă varietăți cromatice destul de mari în comparație cu celelalte categorii. Din punct de vedere cronologic, aparțin secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

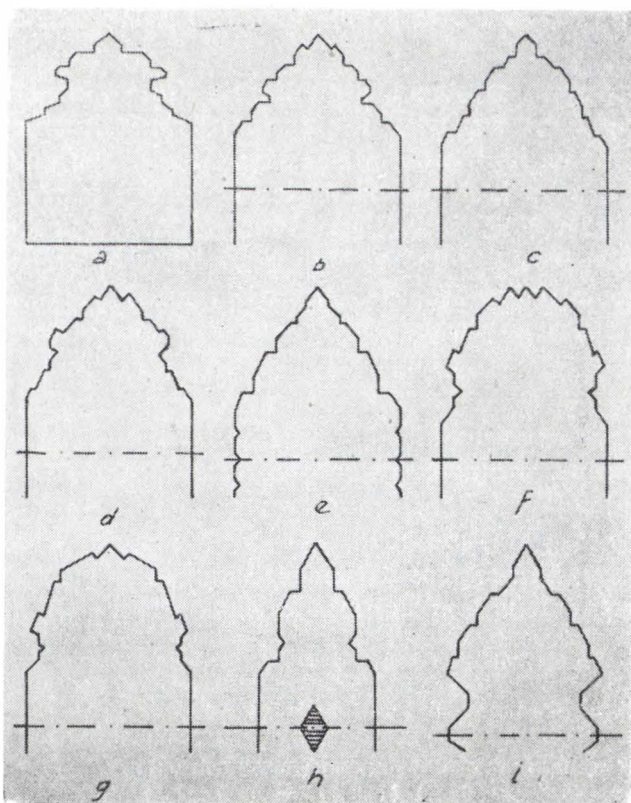
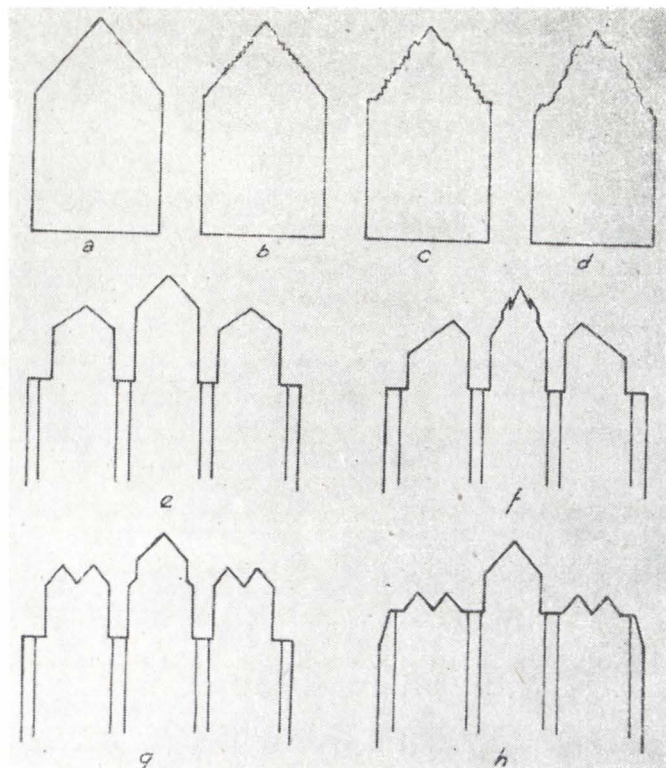


În final se impun cîteva observații privind ornamentele în cadrul general al covoarelor. Prin semnificația lor, deseori simbolică, ele reprezintă sinteza conceptelor filozofico-religioase ale celor care le-au confecționat, definind astfel o largă arie de spiritualitate. Modul de reprezentare al ornamentelor — ca rezultat al unui amplu proces de analiză și de sinteză — devine specific unor zone geografice, preferința către un anume gen de ornamentație sau de interpretare definind la rîndul ei concepții estetice ale unor grupuri umane. În cadrul covoarelor « de Transilvania » — unde există mari deosebiri de configurație spirituală între creatorii covoarelor și beneficiarii lor — simbolismul s-a pierdut complet, accentul căzînd pe valoarea decorativă a acestor piese. Dar, pe lîngă această valoare, care definește un gust artistic, covoarele anatoliene au constituit și un mijloc de migrare a motivelor ornamentale, o probabilă sursă de inspirație pentru unele domenii ale artei populare. Iar în prezent, ele constituie un tezaur de inestimabilă valoare, un bun cultural al întregului popor.

Planșa I a. *Mihrab* al unui covor cu 5 coloane; b. *mihrab* al unui covor cu 3 coloane; c-d. *mihrab*-uri ale covoarelor cu 4 coloane; e-h. *mihrab*-uri ale covoarelor de influență Ladik.

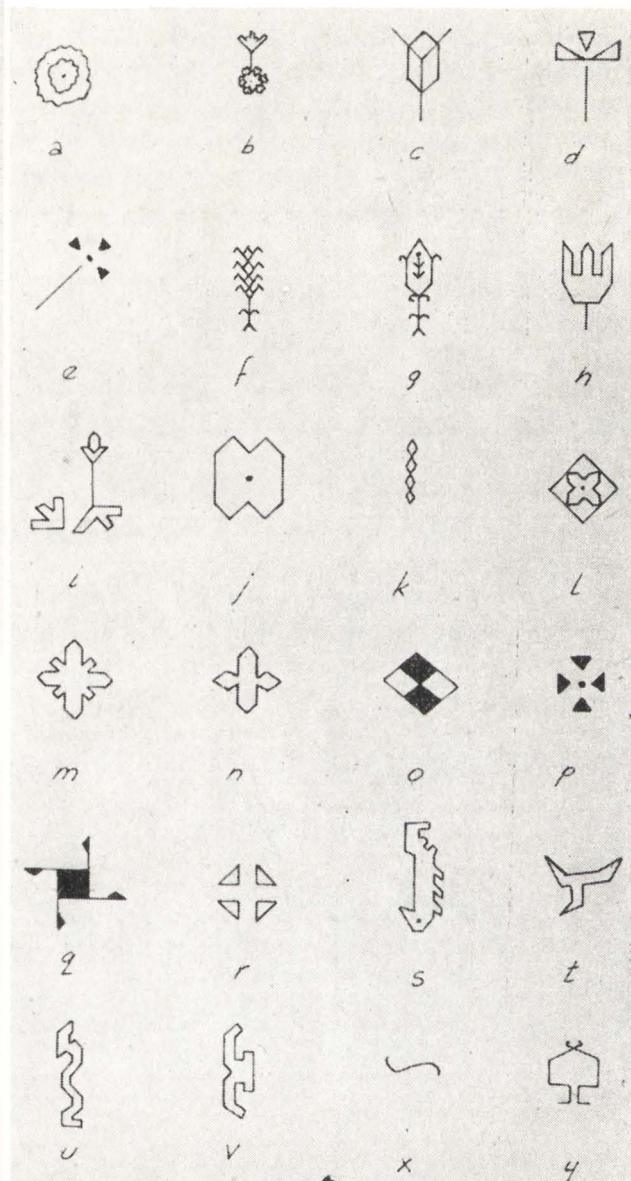
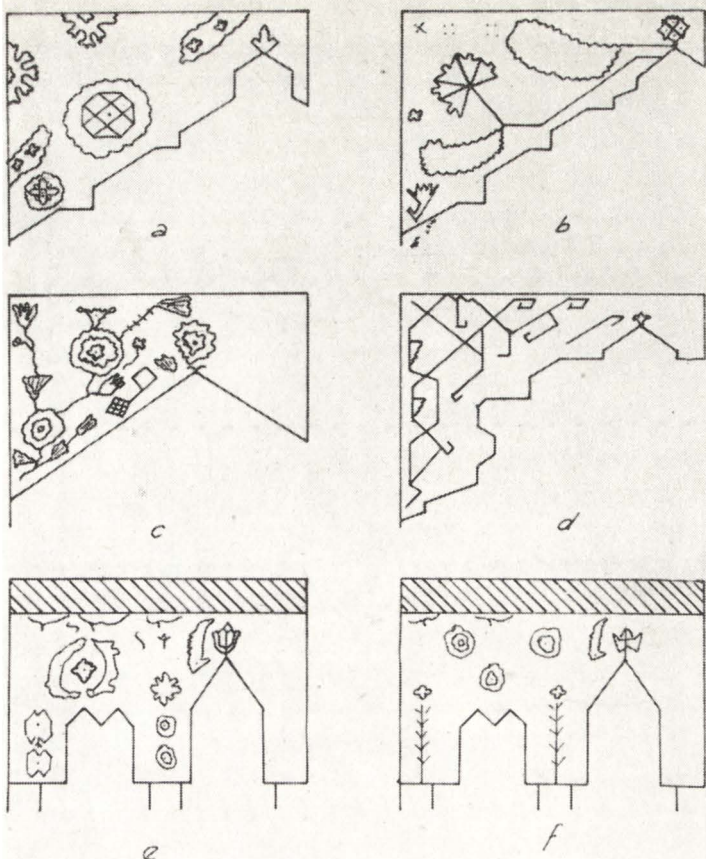


Planșa II a - l. *Mihrab*-uri ale covoarelor de influență Ghiordes.

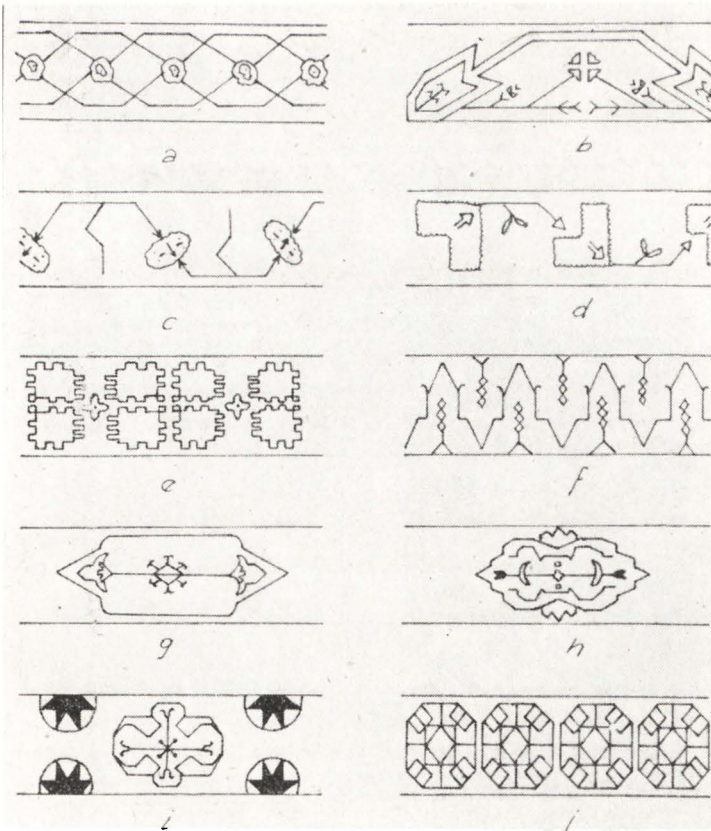


Planșa III a-1. *Mihrab*-uri ale covoarelor de influență Uşak.

Planșa IV a. Organizarea cimpului la covoare de influență Uşak ; b. organizarea cimpului la covoare de influență Uşak și Ghiordes ; c. organizarea cimpului la covoare de influență Ghiordes ; d. organizarea cimpului la covoare de influență Ghiordes și Uşak ; e-f. organizarea cimpului la covoare de influență Ladik.

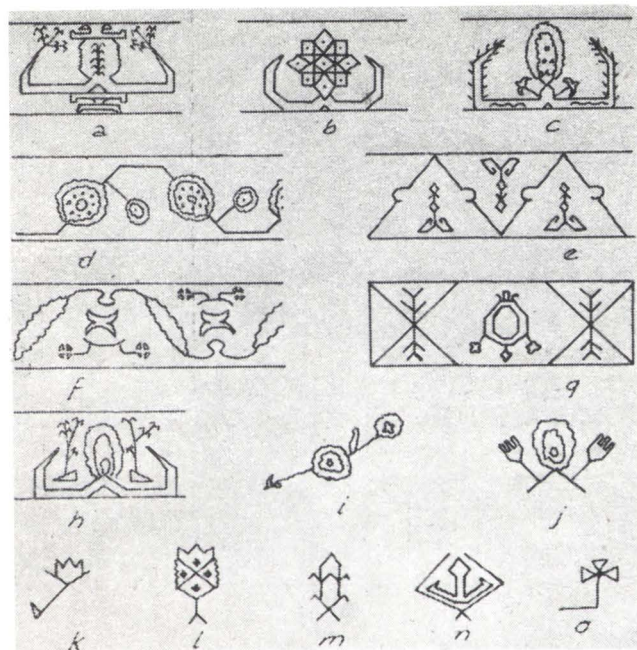


Planșa V a-i. Motive florale în cimpul covorurilor de influență Ladik ; j-r. motive geometrice în cimpul covorurilor de influență Ladik ; s-y. motive simbolice în cimpul covorurilor de influență Ladik.

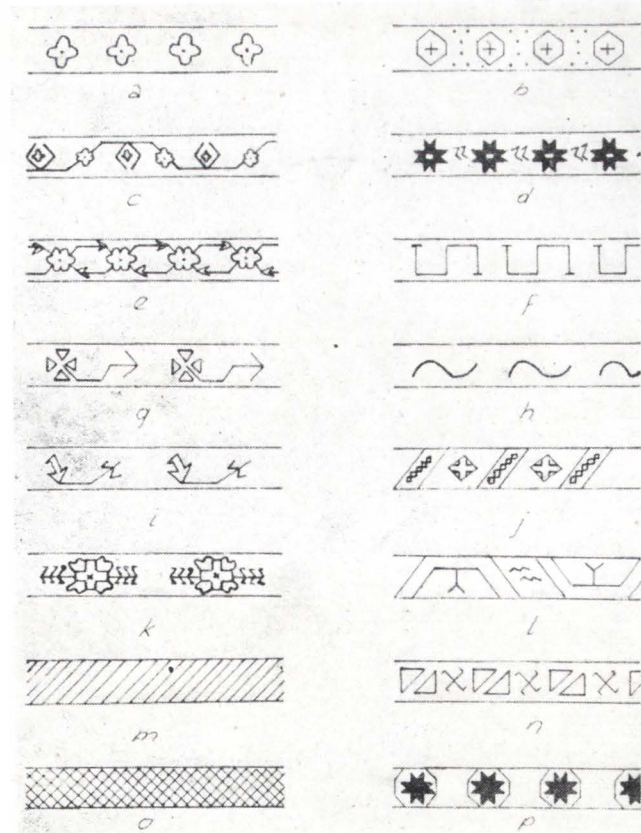
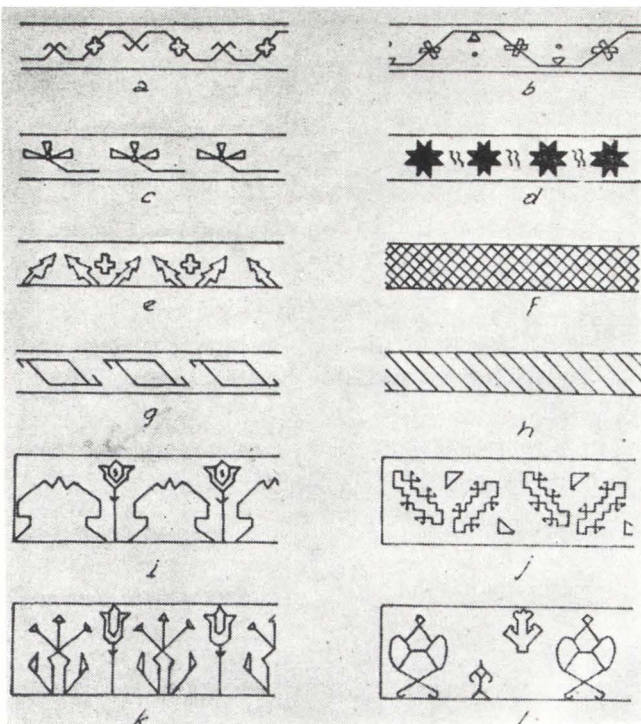


Planșa VI a-d. Borduri florale la covoare de influență Ladik ; e. bordură geometrică la un covor de influență Ladik ; f. bordură cu mihrab-uri la un covor de influență Ladik ; g-j. borduri cu cartușe ornamentale la covoare de influență Ladik.

Plăușă VII a-e. Chenare florale la covoare de influență Ladik; f-h. chenare geometrice la covoare de influență Ladik; i-l. takta-e la covoare de influență Ladik.



Plăușă VIII a-g. Borduri la covoare de influență Ghiordes; h, takta la un covor de influență Ghiordes; i-o. motive florale din cimpul covoarelor de influență Ghiordes.



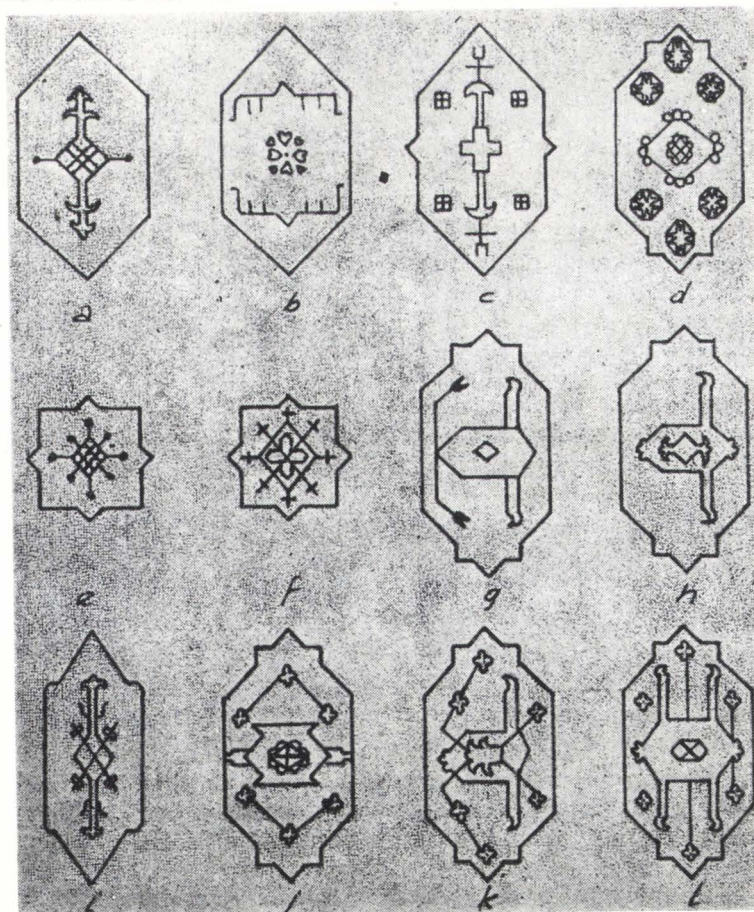
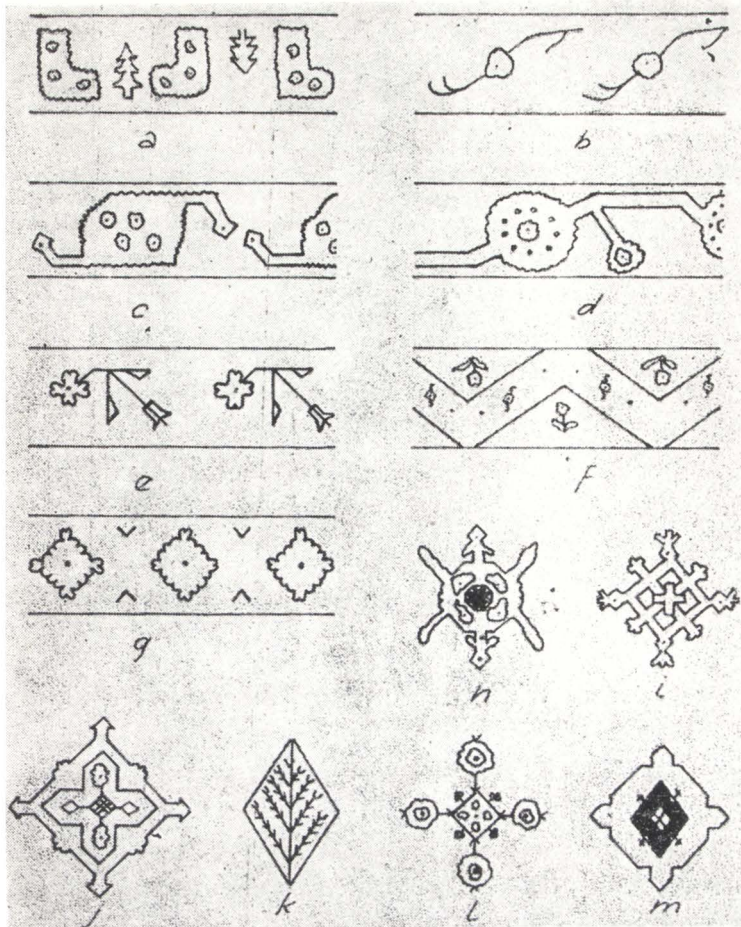
Plăușă IX a-p. Chenare la covoare de influență Ghiordes.

Planșa X a-i. Alterarea motivului luptei dintre dragon și phoeni în cîmpul nișelor la covoare de influență Ușak.

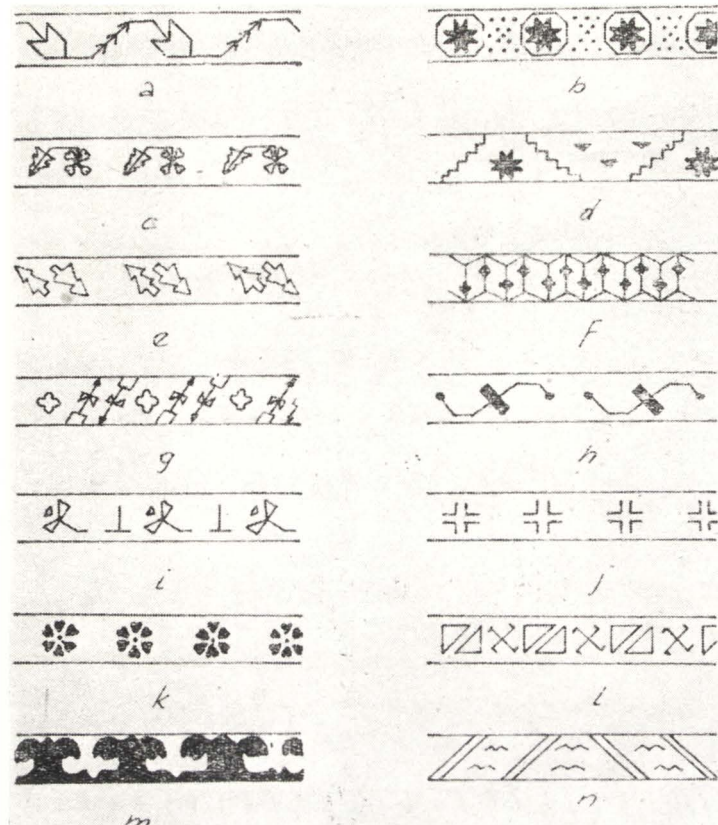


Planșa XI a. Arabesc poligonal în cîmpul nișelor la covoare de influență Ușak; b-c. vase rituale în cîmpul nișelor la covoare de influență Ușak; d-l. motive floral-vegetale în cîmpul nișelor la covoare de influență Ușak.

Planşa XII a-g. Borduri la covoare de influență Uşak; h-m. medalioane centrale la covoare de influență Uşak.



Planşa XIII a-l. Cartușe ornamentale din bordurile covoarelor de influență Uşak.



Planșa XIV a-n. Cienare la covoare de influență Ușak.

LE TAPIS «DE TRANSYLVANIE» — TYPOLOGIE ET ORNEMENT

RÉSUMÉ

La présente étude a dans le centre de son attention un groupe à part de tapis anatoliens, notamment les tapis « de Transylvanie », ainsi nommés à cause de la grande fréquence enregistrée par ces tapis dans la zone intracarpatique de Roumanie. Etant donné, d'un côté, les similitudes de technique, de composition et de décor de ces tapis et, d'autre part, le fait qu'il sont mentionnés dans des documents d'époque relatifs à leur importation, dès le début du XVI^e siècle, nous nous rallions à l'avis des spécialistes qui se déclarent pour leur origine anatolienne.

Pour ce qui est du problème controversé de la sphère d'étendue des tapis « de Transylvanie », nous estimons qu'elle englobe seulement deux groupes principaux de tapis, ceux de prière (avec niche simple ou avec *mihrab*) et ceux à double niche, chacun de ces groupes ayant une série de subdivision. Au point de vue de la composition et du décor, nous distinguons trois groupes de tapis « de Transylvanie », à savoir :

1. un groupe se trouvant sous l'influence du centre de Ladik, qui comprend en général les tapis de prière à 6 colonnes. Ce groupe présente une ornementation par excellence symbolique (vase rituel, arbre de vie, clepsydre, lutte entre le dragon et le phœnix) tandis que l'ornementation florale-végétale à un caractère géométrique prononcé ;

2. un groupe influencé par le centre de Ghiordes, qui comprend des tapis de prière avec la niche sans ornementation. Ces tapis ont pour caractéristique une ornementation florale-végétale prédominante, traitée d'une manière plutôt naturaliste, ainsi qu'une bordure de type Herati (avec de multiples rosettes et palmettes) ;

3. Un groupe sous l'influence du centre Oushak, qui comprend des tapis de prière, avec la niche ornementée et des tapis à double niche. C'est le groupe le plus intéressant au point de vue de l'ornementation, dans son cadre pouvant être observée l'altération graduelle de l'ornementation à valeur de symbole (dans le culte mahométan) et sa transformation en simples motifs ornementaux, de facture florale-végétale, à caractère géométrique assez prononcé.

GRUPĂRI ARTISTICE FEMININE ȘI UNELE ASPECTE ALE GRAFICII ROMÂNEȘTI INTERBELICE

de ELENA MATEESCU

Observatorul obiectiv al zilelor noastre privește activitatea artistică din trecut a femeilor ca parte integrantă a ansamblului creației plastice românești. În aprecierea operelor contemporane critica este rareori tentată să depisteze anumite trăsături specific «feminine» sau, dimpotrivă, surprinzător de viguroase în creația artistelor.

O cu totul altă atitudine se observă în cronicile întilnite cu câteva decenii în urmă. Constituirea primei grupări feminine în domeniul artelor plastice din România a stîrnit adesea comentarii ironice sau, în cele mai bune cazuri, afirmații condenscendente care nu omiteau faptul că operele discutate erau neașteptat de valoroase creații ale unor femei. Opoziția între caracterul «feminin» și caracterul «masculin» în judecarea operelor de artă datorate femeilor, adeseori căutarea artificialului în spatele unor trăsături viguroase, sînt idei ce apar ca un leitmotiv în cronicile de artă din perioada interbelică. Astfel, Cecilia Cuțescu-Storck a făcut parte dintre puținele femei artiste cărora li s-a recunoscut calitatea «bărbătească» datorită modului său de exprimare.

În 1922, Expoziția artistelor pictori și sculptori era catalogată ca «*un feminism de speță aleasă*», salutată «*cu toată simpatia*» și considerată «*întru nimica inferioară manifestărilor masculine de aceeași natură*»¹.

Înaintînd în timp, întîlnim cu surprindere ideile preconceptuate ale lui Nicolae Tonitza, acest mare artist și inteligent autor de cronici, în opera căruia au fost reflectate multe din ideile progresiste, revoluționare din prima jumătate a secolului nostru. O caustică și incompletă apreciere a talentului feminin o exprimă pictorul într-un articol din anul 1925: «*oricît s-ar fi după egalitatea sexelor în artă, egalitatea aceasta nu-și poate avea rostul. Sufletul femeii are răsfrîngeri neașteptate și rare. Condamnată a fi mamă, ea are o înclinare nestăpînită pentru amănuntul precis și delicat*»².

În același an, Tonitza admira sinceritatea de exprimare a Mariei Ciurdea-Steurer, deoarece afla în ea «*feminitate*», calitate ce i se părea obligatorie unei autentice opere de artă creată de o femeie:

«*Expoziția d-nei Steurer a trecut neobservată de marele public.*

Era natural.

D-na Steurer e cel mai desăvîrșit talent feminin din cîte cunoaștem pînă în clipa de față.

Îndeobște femeile țin, cu rîvnă deșartă, să zugrăvească și să sculpteze în felul viguros al bărbaților.

Ratarea vine inevitabil»³.

Urmărind și în anul următor participarea aceleiași pictorițe, Nicolae Tonitza face remarci similare: «*...este mai ales în portrete de o sensibilitate și de un feminism care te cucerește și te obsedează.*

¹ Eugen Crăciun, *Cronica artistică. Expozițiile: Rodica Maniu, Bunescu-Demian. Expoziția artistelor pictori și sculptori*, în *Viața românească*, decembrie 1922, p. 419.

² N.N. Tonitza, *Ultimele expoziții*, în *Universul literar*, 20 decembrie 1925, p. 12.

³ *Ibidem*.

D-na Steurer, spre deosebire de majoritatea celorlalte expozante ale salonului — nu-și renegă sexul și nu afectează o brutalitate de împrumut, masculină »⁴.

Oscar Walter Cisek, în anul 1928, conducându-se după amintitele criterii de apreciere a artei femeilor, ale căror jaloane erau atributele « feminin » sau « masculin », se referă la lucrările Lucreției Mihail Silion care « *se complăce de asemenea într-o ținută foarte solidă, dură și masculină* »⁵.

Articolul lui Aurel Broșteanu despre Salonul Oficial din anul 1931 dovedește o înțelegere mai obiectivă a fenomenului artistic. Participarea femeilor apare în calitatea sa de contribuție innoitoare : « *... Spiritul tineresc al mînnunatei înjghebări care a fost „Arta Română” este continuat în generația imediat următoare de cîteva cunoștințe active, al căror scop imediat este împăropătarea viziunii și cultivarea expresiei. Din acest punct de vedere, aportul cîtorva femei pictori și sculptori nu mai poate fi tăgăduit* ». Deși scrie despre Salonul Oficial și nu despre expoziția unei grupări feminine, autorul nu găsește firesc să enunțe aprecierile pe criterii stilistice sau tematice, de pildă, fără prealabila izolare a operelor expuse de femei, subliniind « *aportul atît de valoros în genere al doamnelor* ». Pentru a accentua ideile enunțate mai sus, Aurel Broșteanu amintește dovezile netăgăduite « *despre rolul însemnat pe care femeile pictori și sculptori și l-au însușit cu posibilități mari de susținere în îmbogățirea artelor noastre plastice pe latura sensibilității* »⁶.

Un alt critic de valoare al epocii, Alexandru Busuioceanu remarcă, trei ani mai tîrziu : « *... lucru de notat — un salon în mare parte feminin, întrecînd în aceeași privință, cu mult, proporția destul de accentuată întîlnită și în saloanele anterioare. Nu mai puțin de 74 de nume femeiești înfloresc în expoziția din acest an, fără ca impunătoarea colectivitate feminină să cuprindă toate numele ce s-au semnalat în ultimii ani în plastica românească* ». Ideea împămîntenită a unei sensibilități artistice aparte a femeilor, din care nu pot rezulta decît moduri de exprimare aparte, ca și cum ar fi fost cazul imaginilor create de copii, de exemplu, se întîlnesc și în acest articol : « *Nu e vreo îndoială că în artă, ca și în orice alt domeniu, sensibilitatea și temperamentul feminin pot aduce contribuții de creație dintre cele mai interesante și mai personale* ». Pe de altă parte, Alexandru Busuioceanu relevă și un aspect negativ al afluenței feminine « *atît de stăruitoare la Saloanele din urmă, culminînd cu cel din acest an* » și anume indicarea unui « *alt fenomen care confirmă încurajarea acordată de Saloanele noastre diletantismului artistic* »⁷.

Ideea manifestărilor artistice organizate de femei se concretizează mai amplu în țara noastră cu ocazia Expoziției Micii Înțelegeri Feminine⁸. Mentalitatea frecvent exprimată în cronicile de artă românești cu privire la specificul sensibilității feminine o întîlnim și în paginile introductive la catalogul expoziției menționate. Astfel, Věra Orbanová, din Praga, în capitolul *Les Femmes artistes d'aujourd'hui* consideră că realitatea exterioară declanșează ecouri mai puternice, mai directe în operele de artă plastică a femeilor. « *Il faut accentuer chez les femmes peintres et sculpteurs les relations intimes qui existent entre leur esprit et les aspect variés de la nature* », scrie reprezentanta Cehoslovaciei. Dezvoltînd ideea, autoarea susține existența unei diferențe între mentalitatea masculină și cea feminină : « *dans l'activité féminine, c'est l'expérience qui prévaut à l'hypothèse, le sens de la réalité à la spéculation philosophique, l'interprétation lyrique ou épique du monde au jeu de l'imagination* ».

Capitolul consacrat evoluției artei în România, nesemnăt, atribuie conjuncturii istorice afirmarea relativ recentă a femeilor, limitată însă la un aspect neconcludent : « *Les mœurs turques qui avaient pénétré en Roumanie avaient retenu pendant longtemps la femme enfermée au gynécée, éloignée de toute culture. Aussi ce n'est que vers 1880 que nous rencontrons la première femme peintre : Mariette Panaiteano, enseignant le dessin à l'Ecole des Beaux-Arts à Jassy* ». Dealtfel, Hana Volavková,

⁴ N.N. Tonitza, *Salonul Oficial*, în *Universul literar*, 16 mai 1926, p. 13.

⁵ O. W. Cisek, *Cronica plastică — Tînerul*, în *Gîndirea*, octombrie 1928, p. 417.

⁶ Aurel D. Broșteanu, *Salonul Oficial*, în *Gîndirea*, mai 1931, p. 237.

⁷ Al. Busuioceanu, *Forme și culori (Salonul Oficial)*, în *Convorbiri literare*, mai 1934, p. 446.

⁸ < *Mica Antantă Feminină. Ateneul Român. 1938 — Catalog* >. La secția de artă românească au fost expuse lucrări de : Zoe Băicoianu, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Micaela Eleutheriade, Céline Emilian, Olga Greceanu, Laetitia Lucasievici, Juliette Orășianu, Maria Pillat-Brateș, Elena Popea, Florența Pretorian, Merica Râmnicăanu, Ana Tzigara-Samurçaș.

în capitolul *Les Femmes artistes en Tchecoslovaquie*, recunoaște că și în țara sa anii din urmă au fost mai favorabili artei feminine decât epocile trecute. Din punct de vedere stilistic, arta participantelor la această manifestare se dovedea în genere tributară Școlii de la Paris, aspect semnalat în rindurile dedicate expozanților din Iugoslavia și Cehoslovacia.

Presa românească semnaleză expoziția într-un mod mai puțin obișnuit, considerînd-o mai mult decît o manifestare artistică. De astă dată, participarea capătă în plus o semnificație politică, se integrează obiceiului « *general de a face din expozițiile de artă elemente de propagandă sau prilej de afirmare a unor prietenii de la țară la țară* ». Considerînd-o « *o expoziție interesantă și instructivă pentru noi, pentru că, deși vecini, ne cunoaștem foarte puțin* », Paul Miracovici sugerează folosirea ideii « *unei expoziții a Miciei Înțelegeri, însă fără restricții de sex sau de școală* »⁹.

Ca animatoare a manifestărilor artistice ale femeilor române, Cecilia Cuțescu-Storck își amintea cu mîndrie, în memoriile sale, de « *prezența reprezentanților micii antante feminine (poloneze, cehi și iugoslave) care luaseră parte la expoziția de pictură și sculptură organizată <...> în cadrul asociațiilor internaționale* ». Pictorița adaugă, cu modestie : « *Expoziția a ființat la Ateneu și cu toată reținerea a trebuit să țin o cuvîntare, alături de ceilalți reprezentanți ai ministerului nostru, în ziua inaugurării* »¹⁰.

Epoca de afirmare a acelor care au înjghebat prima grupare a femeilor artiste din România aproape se încheiase. Aceste « luptătoare » pe tărîmul artelor plastice își atinseseră ținta, erau recunoscute pentru valoarea operei lor atît în țară cit și peste hotare, continuîndu-și munca fără eforturi deosebite pentru a fi acceptate în mod obiectiv, după merite reale, alături de colegii de breaslă.

Paralel, o nouă grupare feminină ia naștere. După douăzeci și doi de ani de la apariția acestei idei, în anul 1938, înființarea « Cercului artistic feminin » ne apare astăzi mai curînd o mîmare a întemeierii grupării din 1916, imitarea unui model de organizare. Totuși, repetarea acțiunii era justificată. Dacă generația artistelor fondatoare ale vechii societăți primiseră aprecierea cuvenită, cele mai tinere desigur că aveau de întîmpinat noi obstacole în calea afirmării lor : « *Scopul cercului este „apărarea intereselor morale și materiale, strîngerea legăturilor de colegialitate și solidaritate profesională între artiste pentru a susține drepturile în legătură cu profesiunea și expozițiile anuale ce se vor face”* »¹¹.

Acestor femei li se recunoaște rolul de participante la evoluția artelor plastice românești : « *Cu expoziția actuală a „Grupării feminine” (a II-a), încă o asociație artistică își croiește drum în plastica românească. Ea are toate aparențele unei închegări armonioase, artistele sînt toate tinere iar idealurile lor, de artă se confundă aproape, deși fiecare dintre domniile lor au o personalitate determinată* ». Paul Miracovici continuă printr-o afirmație optimistă, pe un ton de surprinzătoare superioritate : « *artistele sînt toate expozante ale Salonului nostru oficial — care, din fericire, nu repetă greșelile strămoșului de la Paris și care adeseori le-au răsplătit just eforturile și talentul* »¹².

Femeile artiste continuă să simtă dorința de a se grupa în vederea comunicării rezultatelor muncii lor. Poate că era un fapt datorat virtuții obișnuinței, poate că aveau încă de străbătut prin momente dificile. Astfel apare, în 1940, « Gruparea artistică » în care șase tinere « *au reușit să înjghebeze o expoziție cu o frumoasă ținută* »¹³.

La încheierea unei epoci de mari frămîntări sociale și politice, de pregătire a unor schimbări ireversibile, arta românească trecuse de asemenea printr-o evoluție care avea să ducă la transformări radicale. Integrarea femeilor în acest tumult s-a făcut simțită. În 1943, Lucia Demetriade Bălăcescu

⁹ Paul Miracovici, *Cronica plastică. Expoziția Miciei Înțelegeri Feminine*, în *Universul literar*, 18 iunie 1938, p. 4.

¹⁰ Cecilia Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți*, București, 1943, p. 462.

¹¹ XX, *Cronica literară — Cronica mărunță*, în *Universul literar*, 29 octombrie 1938, p. 2. Membrele fondatoare erau : Aurica Aricescu, Maria Chelsoiu, Ecaterina Cristescu-Delighioz, Tanți Demetriade, Elena Deșliu, El. Tălășescu, Elena Vavilyna, Georgeta Vintilescu.

¹² Paul Miracovici, « *Grupul feminin* » — *Săltile Ateneului*. H. Visconte — Cal. Victoriei 112, în *Universul literar*, 27

ianuarie 1940, p. 4. La această expoziție au participat fondatoarele « Cercului artistic feminin » din 1938, a cărui denumire nu a fost păstrată.

¹³ Paul Miracovici, *A 40-a expoziție a societății « Tinerimea artistică » (Dall's) « Grupul Nostru » (Ateneu) « Gruparea artistică » (Sala Universul)*, în *Universul literar*, 13 aprilie 1940, p. 4. Din « Gruparea artistică » făceau parte : Pia Căpsuneanu-Masaci, Aurelia Tomescu, Domnica Elefterescu, Emilia Sărățeanu, Lucia Timurlan, Paraschiva Popa-Frunză.

scria: « Numărul femeilor care pictează e mereu în creștere de aceea, fără să fim părtinitori, vom semna multe nume feminine, între care, câteva, se ridică cu putere deasupra celorlalte »¹⁴. În același an, Lucia Demetriade Bălăcescu consacră încă două articole expozanților noastre, considerând că atât numărul mare al participărilor femeilor artiste cât și valoarea de netăgăduit a multora din operele lor merită această atenție¹⁵.

Pasionată comentatoare a manifestărilor artistice de la sfârșitul deceniului al patrulea și începutul celui de-al cincilea, pictorița Lucia Demetriade Bălăcescu s-a dovedit o energică și obiectivă susținătoare a artistelor noastre plastice. Dar, asemenea colegilor săi, autori de cronici, ea încerca uneori să releve trăsături pe care le considera caracteristice modului de exprimare al femeii. În pragul anului 1944, sub influența mentalității epocii, Lucia Demetriade Bălăcescu era încă tentată să privească creația artistelor separat de ansamblul artei plastice cînd, într-o cronică, o considera pe Elena Popea « una din întemeietoarele picturii feminine românești »¹⁶.

În aceeași perioadă, un fenomen similar îl remarcăm în volumul *La Peinture roumaine de 1800 à nos jours*, în care George Oprescu comenta separat operele artistelor plastice, cu toate că le recunoștea valoarea: « Ce n'est pas un des phénomènes les moins curieux de l'art contemporain en Roumanie que le nombre et la qualité des femmes peintres. Du reste, les femmes sculpteurs ne sont ni moins nombreuses, ni moins douées ». Numele amintite în aceste pagini sînt: Cecilia Cuțescu-Storck, Rodica Maniu, Elena Popea, Micaela Eleutheriade, Elena Vavylina, Lăcțiția Lucasievici, Adina Paula Moscu¹⁷.

Spicuind unele păreri, emise de persoane competente, observăm că operele de artă plastică create de femei în perioada interbelică nu erau privite în întregul producției noastre artistice. Datorită unei mentalități învechite, chiar și cele mai avansate spirite erau tentate să le judece izolat. Cu timpul însă, ele aveau să-și ocupe locul cuvenit pentru a fi apreciate în ansamblul istoriei artei.



În perioada interbelică, ideea separării deliberate, a izolării unor grupuri de femei, care, în genere, erau primite la importante manifestări artistice — ca de exemplu Saloanele Oficiale — apărea ca ostentativă și nu bine justificată. Se remarcă însă că în componența primei asociații de acest fel se distingeau elemente din avangarda artei plastice românești, doritoare de a-și exprima mai liber concepția artistică. O elucidare a acestei atitudini încearcă s-o facă una dintre principalele fondatoare ale grupării feminine întemeiate în anul 1915¹⁸, Cecilia Cuțescu-Storck. În volumul *Fresca unei vieți*, memorii cuprinzînd variate aspecte ale unei etape artistice intens trăite, pictorița include un capitol intitulat *Feminism*. Înlăcărată de idei progresiste, ea își mărturisește frămîntările: « Dintre toate problemele sociale, acelea care m-au atras și m-au preocupat mai mult au fost cele în legătură cu situația femeii, anume eliberarea și dobîndirea drepturilor cetățenești pentru femei (...). Această mișcare, care a făcut cîste și țării noastre, așezînd-o în rîndul celor mai civilizate, s-a petrecut la noi între anii 1918—1929 »¹⁹. Dînd explicații asupra împrejurărilor care au determinat schimbarea unui nefiresc mers al lucrurilor, autoarea scrie în continuare: « După terminarea războiului din 1918 și ca o consecință a lui, s-a înghebat la Iași Asociația pentru emanciparea civilă și politică a femeii române (...). La București,

¹⁴ Lucia Dem. Bălăcescu, *Salonul Oficial. II*, în *Universul literar*, 20 mai 1943, p. 3.

¹⁵ Lucia Dem. Bălăcescu, *Pictura feminină la «Căminul artei»*, în *Universul literar*, 20 iulie 1943, p. 3. Menționate: Micaela Eleutheriade, Elvira Geblescu, Nuni Dona, Lucia Vasiliu, Nuți Drăgănescu, Ioana Glossan, Colette Paraschivescu-Bosnief; Lucia Dem. Bălăcescu, *Artă feminină în expoziții*, în *Universul literar*, 20 noiembrie 1943, p. 3. Menționate: Micaela Eleutheriade, Lilly Păncu, Aurelia Ghiață, Maria Pană-Buescu.

¹⁶ Lucia Dem. Bălăcescu, *Expoziții la Propagandă, Cămin și Ateneu*, în *Universul literar*, 21 decembrie 1943, p. 3.

¹⁷ Georges Oprescu, *La peinture roumaine de 1800 à nos jours*, Fribourg, f.a., p. 44.

¹⁸ În februarie 1916, la Ateneul Român s-a deschis primul Salon al femeilor pictorițe. Au expus: Cecilia Cuțescu-Storck, Olga Greceanu, Nina Arbore, Rodica Maniu, Maria Brateș, Elena Popea, Risa Propst, Jeanna Mantu, Niculina Delavrancea-Dona, Sonia Roguska, Maria Ciurdea-Steurer, Anina Thorand, Alexandrina Biju, Constanța Mihăescu, Nora Steriadi. Despre constituirea grupării, vezi: Elena Mateescu, *Pictura și grafica Ninei Arbore în contextul artei românești din perioada interbelică*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria artă plastică, tom. 23, 1976, p. 112.

¹⁹ Cecilia Cuțescu-Storck, *op. cit.*, p. 307.

Asociația a luat ființă în atelierul meu. Aci s-au petrecut întrunirile preliminare, aci ne inflăcăram feministele din acele vremuri eroice, în ale căror suflete ardea lumina orbitoare a ideilor de libertate și de dreptate și pentru femei »²⁰. Conform relatărilor sale, întrunirile « urmau unele după altele, astfel nu prea târziu, Institutul Cultural Feminin Român, de sub președenția Ortansei Satmary, organiza o altă mare reuniune cu caracter patriotic în sala „Arta” »²¹. Amintindu-și, peste decenii, de nedreptatea socială care o revoltase în acei ani zbuciumați, Cecilia Cuțescu-Storck relatează : « Este fierbere mare printre femeile funcționare căci erau amenințate să-și piardă serviciul din care, prin muncă cinstită, își întrețineau pe bătrînii sau pe cei mici din familiile lor »²². Deosebit de semnificativ apare astăzi faptul că emanciparea femeilor române în domeniul artei s-a manifestat cu trei ani mai devreme, cînd Olga Greceanu luase inițiativa constituirii unui salon al femeilor pictore, printr-o întrunire organizată în locuința Ceciliei Cuțescu-Storck, pe atunci expresie a dorinței de afirmare ale unor înzestrate promotoare ale artei moderne românești.

Cecilia Cuțescu-Storck se numără printre personalitățile artistice ale primei jumătăți a secolului al XX-lea, nu numai datorită operei sale, ci și datorită activității sale organizatorice pe tărîmul artelor plastice, ca președintă a Sindicatului artelor frumoase²³, precum și ca îndrumătoare a tinerelor talente la catedra de artă decorativă de la Școala de arte frumoase din București, impunîndu-se printre forțele pedagogice « puternice »²⁴. Desfășurîndu-și munca într-o perioadă de importante schimbări ale orientărilor stilistice, generate de concepțiile artei moderne, pictorița era conștientă de însemnătatea evenimentelor culturale la care participa : « Încă de la început, în acea atmosferă calmă de la Societatea Tinerimea Artistică, Brâncuși în sculptură și eu în pictura mea din 1910, formam grupul primilor răzvrățiți, ca să nu zic inițiatorii unor curente noi »²⁵. Revelatoare pentru mentalitatea artistei, care a înțeles esența momentului istoric contemporan ei, sînt ideile ce i-au călăuzit opera : « Trăim într-o epocă uluitoare de cercetări, descoperiri și răsturnări de valori (...). Alergăm către o spiritualitate nouă, alta decît cea a religiei, către o valoare în care misticismul să nu întunece rațiunea »²⁶.



Fie că s-au consacrat picturii, fie că s-au consacrat sculpturii, este bine cunoscut că artiștii au simțit dorința de a se exprima într-una sau mai multe din tehnicile graficii. Desenul, acuarela sau gravura au constituit o parte însemnată a operei mai multora dintre ei, rareori grafica fiind abordată în exclusivitate.

Este cazul cîtorva dintre artistele plastice a căror activitate se inscrie cu precădere în perioada interbelică. Un mare număr din lucrările lor aparțin Cabinetului de grafică al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, îndeosebi desene și acuarele.

Întîlnim aici desene pregătitoare și desene de sine stătătoare, desene discret însoțite de o tentă de culoare și desene colorate, în toate cazurile martori nedeghizați ai tendințelor și năzuințelor fiecărei artiste în parte. Surprinzînd prin linie sau valorație în alb și negru atît cele mai tainice strădanii cit și o autentică sensibilitate sau o mare virtuozitate, desenul constituie desigur una din cele mai aprofundate căi ale cunoașterii unei opere în ansamblul ei.

Un loc aparte în istoria artei românești a acestei perioade îl ocupă **Cecilia Cuțescu-Storck**. Singularitatea stilistică, rezultată în bună parte datorită năzuințelor sale de a face pictură monumentală, se întîlnește și în desene. Înriurită mai cu seamă de arta a trei pictori francezi ai epocii

²⁰ Cecilia Cuțescu-Storck, *op. cit.*, p. 310. Pentru conturarea ideilor progresiste ale Ceciliei Cuțescu-Storck vezi și Marin Mihalache, *Cecilia Cuțescu-Storck*, București, 1969, p. 23.

²¹ Cecilia Cuțescu-Storck, *op. cit.*, p. 312.

²² *Ibidem*, p. 313.

²³ « În anul 1933 este numită, datorită meritelor sale, președinte al Sindicatului Artelor Frumoase. În calitate de membră a juriului la expozițiile Saloanelor Oficiale și ale Tinerimii Artistice, Cecilia Cuțescu-Storck a luat de asemenea parte activă la promovarea tinerelor talente (...).

Datorită acestei îndelungate activități sociale și artistice, ea a contribuit într-o largă măsură la ridicarea prestigiului femeii în țara noastră ». (Cf. Angela Vrancea, *Cecilia Cuțescu-Storck*, București, 1957, p. 23.

²⁴ Adina Nanu, în *100 de ani de la înființarea Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, 1861—1964* (Sub redacția prof. Raoul Șorban), București, 1964, p. 65, 70.

²⁵ Cecilia Cuțescu-Storck, *op. cit.*, p. 216.

²⁶ *Ibidem*, p. 218.



1. — CECILIA CUȚESCU-STORCK, *Discipolii în răcoarea dimineții* (inv. 3 097).
Cărbune și accente de cretă, 430 × 650 mm.

moderne — ~~Pavle de Chavannes~~, Paul Gauguin și Maurice Denis — opera sa poartă amprenta unei structuri clare, a unei viziuni decorative, a unei concepții simboliste.

Tendențele spre care năzuia se conturaseră între anii 1909—1916. « *Preferințele ce le aveam în artă începuseră curajos să se precizeze. Prețuiam linia pură, chiar dacă ea nu ar fi atins perfecția, dar să aibă în schimb un caracter bine definit și o spontaneitate izvorâtă dintr-o viziune nouă de artă* »²⁷, anume « *linia-sinteză la care tindem ca la un maximum de frumusețe* »²⁸, scria pictorița în memoriile amintite. În aceeași carte, preocuparea sa pentru exprimarea prin linie apare cu evidență: « *Trebuie să recunosc că la mine, în general, carcasa lineară e mai reușită; de aceea mi s-a recunoscut vigoarea și expresia în compozițiile mele și s-au prețuit desenele mele* »²⁹. Importanța deosebită pe care o acorda desenului, în scopul desăvârșirii mijloacelor de exprimare este de asemenea mărturisită: « *Făceam sute de deseme pentru a prinde mișcări, gesturi, expresii ș.a. Unele le făceam în dimensiuni colosale și le strângeam în suluri atât de grele că nu le puteam ridica* »³⁰. Desenele aflate la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România reflectă în bună parte năzuințele artistei exprimate prin cuvintele: « *un nou ideal estetic decorativ, prin repartiția volumelor, suprafețelor și directivelor liniilor, care aduc un gen nou de armonie* »³¹.

Una din lucrările reprezentative pentru concepția de maturitate a pictoriței este desenul în cărbune: *Discipolii în răcoarea dimineții* (inv. 3 097)³². Desenul este compus pe registre orizontale, clar delimitate: registrul de jos este constituit dintr-un strat de flori rotunde, stilizate, palid va-

poziție retrospectivă (Uniunea artiștilor plastici din R.P.R. Fondul Plastic), 1958, Catalog, p. 55, desenul *Discipolii în răcoarea dimineții* a fost lucrat între anii 1936—1940, fiind inclus în capitolul *Proiecte pentru picturi murale. 1936—1940*. cat. nr. 196. Lucrarea a figurat la *Salonul Oficial de Toamnă. Desen. Gravură. Acuarelă*, București, 1947, cat. nr. 74.

²⁷ *Ibidem*, p. 225.

²⁸ *Ibidem*, p. 226.

²⁹ *Ibidem*, p. 231.

³⁰ *Ibidem*, p. 244.

³¹ *Ibidem*, p. 247.

³² Cf. Petru Comarnescu, în *Cecilia Cuțescu Storck. Ex-*

lorate, prezentate în prim plan. În al doilea registru, personajele vigurose desenate, intens valorate se detașează pe întreaga suprafață a compoziției, care este mai palid tratată. Discipolii, probabil reprezentanți ai unor doctrine filozofice, sînt drapați în costume care se aseamănă cu toga, nedefinite ca epocă. Faldurile sînt casante, colțuroase, amintind de viziunea gotică. Figurile, aproape identice, sînt inexpresive. În schimb, expresivitatea întregii compoziții rezultă din ordonarea registrelor și din ritmarea acestor figuri, trei dintre ele izolate, altele cinci grupate. Cu toate că sînt dispuse în friză, personajele plasate lateral închid compoziția. Suprapuși parțial pe trunchiurile copacilor care constituie un al treilea registru prin coroanele lor, discipolii sînt integrați în ansamblul planimetric al compoziției care are un pronunțat caracter decorativ. Frunzișul amintește de tapiseriile franceze din secolele XVI—XVII, ca de altfel și amplasarea florilor din primul registru. Sub coroanele copacilor, ca un miraj, apare orizontul mării pe care plutesc bărci cu pinze. Singurul element ce rupe planimetria este ritmul umbrelor diagonale de pe pămînt, care se îndreaptă spre țărm, dînd iluzia de adîncime și contrazicînd intenția ansamblului. Lucrarea prezintă analogii cu tripticul *Țigăncile*, realizat în anul 1911³³, prin existența acelorași trei registre: stratul de flori din primul plan, friza de personaje și coroanele copacilor; totodată se observă același mod de concepere a vegetației ce amintește de o tapiserie și aceeași pronunțată planimetrie pe care artista a urmărit-o mai ales între anii 1909—1916.

Înrudit stilistic și ca atmosferă spirituală cu desenul precedent, *Proiectul pentru o pictură murală* (inv. 4 996), datat 1920, tratat într-o viziune decorativă, exclusiv liniară, este foarte sumar valorat în hașuri, cu planurile demarcate prin linii. Este o compoziție gîdită pe planuri frontale, care tinde spre purificarea exprimării, într-un duct clar, nenuanțat. Subiectul este nedefinit, ca și spațiul în care se desfășoară. Personajele, grupate de-a lungul sinuozităților terenului, accentuează traiectoriile principale ale compoziției. Atitudinea lor statică, contemplativă amintește de *Discipoli*.

Cu toate că, așa cum era firesc, înțelegerea decorativului a suferit modificări în evoluția artistică a Ceciliei Cuțescu-Storck, pictorița și-a manifestat dorința de a relua detalii din unele compoziții decorative și de a le concentra într-una singură, realizată în anul 1940: *Trei căi de evoluție a omului*³⁴, reprezentare simbolică foarte asemănător compusă cu *Discipoli* și cu amintitul *Proiect pentru o pictură murală*. Este o lucrare cu caracter decorativ, fără a prezenta accentuata planimetrie a celorlalte două.

Lucrate, probabil, către anul 1925, două laviuri de la Balcic intrunesc altfel de calități decorative decît cele ale deceniului precedent. Aici, picturalul își spune cuvîntul. În desenul *Peisaj cu case* (inv. 9 492), ductul, deși egal, este sensibil valorat. Linia însăși se transformă în pată datorită tușului diluat, nu are incisivitate, nu este seacă. Atmosfera întregului peisaj este luminoasă, cu tranziții bruște, dar nu tăioase, de la lumină la umbră. Pe de altă parte, reprezentarea pietrelor de construcție, a olanelor capătă prin desenul lor o valoare ornamentală decorativă. *Casa turcească la Balcic*³⁵ (inv. 316) prezintă aceleași caracteristici: imbinarea elementelor ornamentale constituite din linii, reprezentînd pietrele, olanele, gardul sînt desenate în suprafețe mari de lumină și umbră; planurile diferit valorate nu sînt demarcate prin linii, laviul singur jucînd acest rol, în tente transparente, luminoase, juxtapuse față de altele mai întunecate.

Case vechi în portul Ajaccio (inv. 312)³⁶, expus la Salonul de desen și gravură din 1928, prevestește seria unor valoroase lucrări de grafică pe care Cecilia Cuțescu-Storck le va realiza un an mai tîrziu. Aici, laviul în tuș brun, ca și în desenele de la Balcic, este însoțit de contururi viguroase, unele nediluate, altele diluate. Contrastele de lumină-umbră sînt puternice. Ca și în lucrările mai vechi, însă, valoarea, atît în pete cît și în linii, este egal distribuită pe întreaga suprafață a compoziției.

³³ Cf. Angela Vrancea, *op. cit.*, p. 13.

³⁴ *Trei căi de evoluție a omului*, laviu, 1940. Muzeul Fr. Storck și C. Cuțescu-Storck.

³⁵ Cf. Muzeul Toma Stelian. *Catalog (Pictură, sculptură și desen)*, București, 1939, p. 62, cat. nr. 66, «Casă turcească la Balcic (...). A figurat la expoziția de Artă Românească de la Paris (Jeu de Paume), 1925». Cf. Léon Thévenin, *Cécile Coutesco-Storck. Sa vie et son oeuvre*, Paris, 1932, p. 38, desenul *Casă turcească la Balcic* datează din anul 1922, ca și

alte două desene ce reprezintă mori la Balcic, cele trei lucrări — reproduse în volum — fiind foarte asemănătoare ca viziune și factură.

³⁶ *Case vechi în portul Ajaccio*, în: Ministerul Artelor, *Salonul de desen și gravură*, 1928, Pavilionul Artelor, Șoseaua Kiseleff nr. 9, p. 11, cat. nr. 123, cu reproducere la p. 33 (Catalog). Figurează în inventarul muzeului cu titlul *Port de pescari* (inv. 312).

Călătoria din Spania, în anul 1929, avea să-i inspire artistei o viziune mai clară în ceea ce privește repartizarea valorilor și folosirea nuanțată a liniei pentru o reprezentare tridimensională, dublată de o distribuie ritmică-decorativă a volumelor și a contururilor. Vederea panoramică a orașului Toledo prezintă două maniere de exprimare: o mare porțiune a paginii, în registrul de mijloc, este dominată de aglomerarea de construcții, valorate în tușe de laviu, pe alocuri cu contraste bruște. Linia joacă aici un egal rol ornamental, decorativ, delimitind muchiile dintre suprafețe și indicind detaliile arhitectonice. Nu folosește perspectiva aeriană. Spre orizont, bruse, face trecerea la perspectiva aeriană, unde totul este inecat într-un laviu care aproape unește cerul cu pământul, construcțiile și vegetația fiind indicate numai prin linii incisive, fine, în contururi, fără contraste de lumină-umbră. În primul plan este folosită aceeași factură, dar într-o tratare mult mai viguroasă, scoțind astfel în evidență registrul din mijloc: Toledo, în plin soare, cu contraste puternice de la lumină la umbră (inv. 314).

« *Vederile panoramice ale Toledo-ului, cu complexitate de elemente, artista le redă în toată splendoarea lor proprie, acum folosind deopotrivă linia subțire a peniței, tușele mai groase ale penelului, tranzițiile și variațiunile muzicale ale tușului și laviului, jocul de porțiuni mai întunecate și altele mai luminoase* ». Ea reușește « *să sugereze soliditatea planurilor în înălțime și în lățime, să închege ceva deosebit de solid și în același timp aerat, vibrant, poetic* »³⁷, scria Petru Comarnescu în prefața catalogului expoziției retrospective din anul 1958.

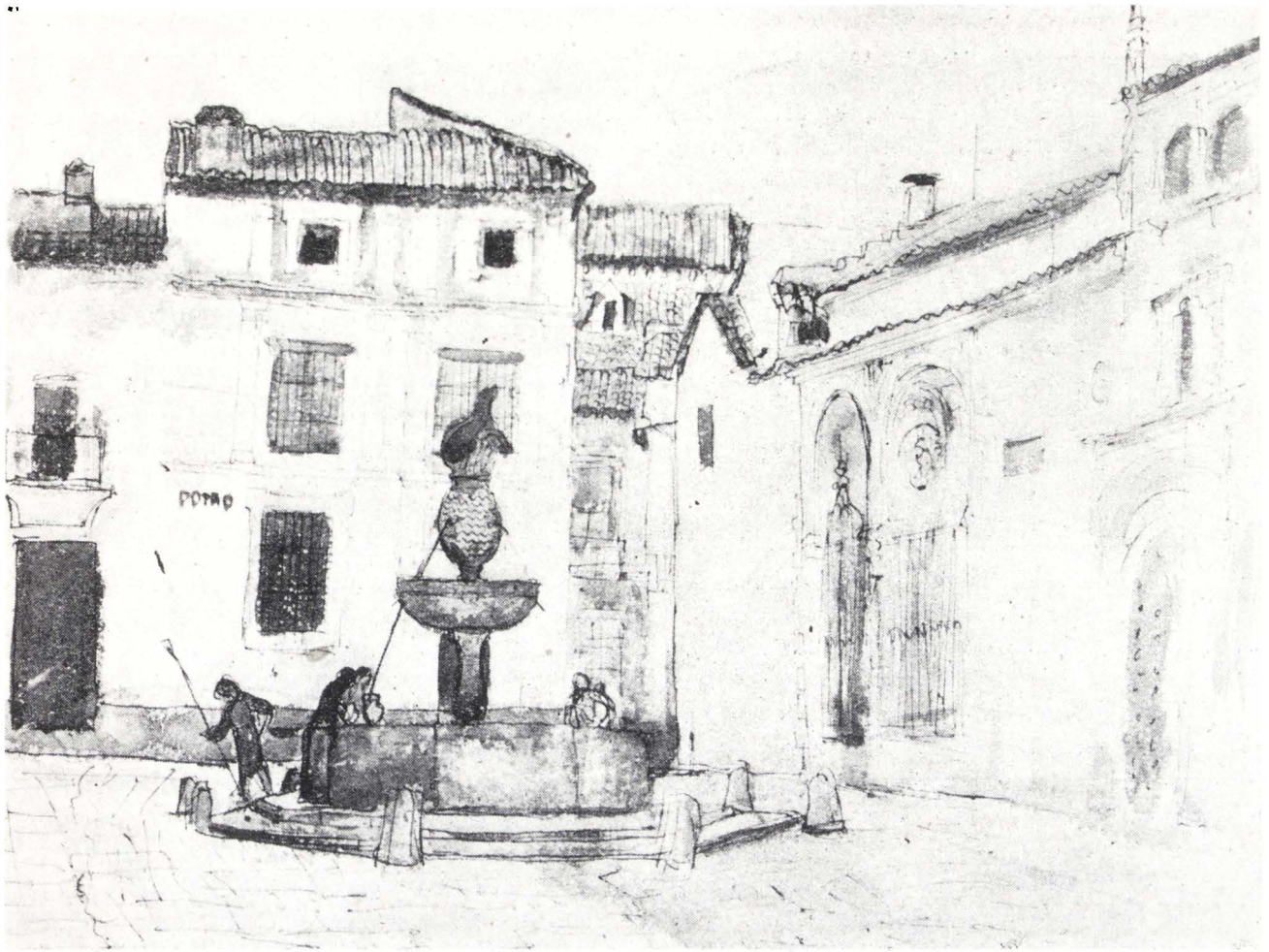


2. — CECILIA CUȚESCU-STORCK, *Vedere panoramică a orașului Toledo* (inv. 314).
Tuș și laviu, 330 × 492 mm.

Desenul colorat de la *Cordoba* (inv. 315), sensibil realizat cromatic și valoric, obține un colorit prețios, foarte rafinat, luminos prin grenul hirtiei albe care transpare. Este lucrat într-o dominantă de cenușiu și galben. Peste culorile strălucitoare intervine un desen fin, cu penița, în tuș brun, într-un

³⁷ Petru Comarnescu, *Ce a adus nou Cecilia Cuțescu Storck în arta noastră* (text introductiv la) *Cecilia Cuțescu-*

Storck. Expoziție retrospectivă ..., p. 23.



3. — CECILIA CUȚESCU-STORCK, *Piață cu fântână la Cordoba* (Inv. 315).
Acuarelă și tuș cu penița, 330 x 432 mm.

duct vibrat nuanțat. Ca și alte lucrări din grafica Ceciliei Cuțescu-Storck, are calități picturale și grafice ornamentale ³⁸.

Caracterizînd creațiile sale din această perioadă, Petru Comarnescu scria : « *Desenele colorate sau necolorate din Baleare și din Corsica, de la Constantinopol, Orvieto, Fiesole, Viena, făcute în jurul anului 1930, dovedesc cu prisosință cum, la un pictor realist, documentarul se îmbină de minune cu interpretarea lirică, adevărul cu farmecul subiectiv. În asemenea desene, dar mai cu seamă în cele de la Toledo, Cecilia Cuțescu-Storck s-a întrecut pe sine și a folosit cu nebănuite mijloace și cu o amploare de mare maestru posibilitățile picturale ale graficii. În acestea, ea este poate mai pictor chiar decît în multe din peisajele în ulei sau în compozițiile unde predomină graficul* » ³⁹.

Compozițiile Ceciliei Cuțescu-Storck, în care omul este prezent, dovedesc în cea mai mare parte preocupările sale pentru reprezentări simbolice, alegorice. Cîteva schițe aflate la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România dezvăluie un aspect mai intim al procesului de creație, schițe de atelier, schițe notate direct după natură în care intenția este surprinderea realistă a unor atitudini, a unor expresii. Astfel, *Rada florăreasa* (inv. 4 991), lucrată în tuș brun, este un desen cu o factură liberă, lipsită de convenționalism. Atitudinea modelului este degajată, naturală. Poate că cea mai expresivă parte a desenului o constituie mîinile, schițate rapid, fără preocupări pentru anatomie sau pentru sugerarea volumului. *Fata lui Moș Vasile* (inv. 4 992), în tuș și laviu, este un desen foarte sensibil, compus mai liber. Partea din față a toracelui și mîinile nu sînt desenate, ci abia

³⁸ Cf. Muzeul Toma Stelian. Catalog... p. 62, cat. nr. 69,
♦ *Piață cu fântână la Cordoba* (...). A figurat în expozițiile de
Artă Românească de la Haga, Bruxelles (1930) și București,

cu ocazia Conferinței Unului Interparlamentare (1931) ».

³⁹ Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 24.

sugerate prin laviul transparent al fondului. Capul, foarte expresiv, este tratat decorativ, simțindu-se tendința către planimetrie, iar predominarea conturilor, în totalitate, atât exterioare cât și interioare, este evidentă ⁴⁰.

Lucrările aflate la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România reprezintă o mică parte din opera grafică a artistei, dar sînt îndeajuns de elocvente pentru a marca diversele etape ale creației sale.

Aprecieri ale presei vremii, fie de ansamblu, fie referitoare la o lucrare anume, reflectă atitudinea, de obicei elogioasă, a criticii de artă față de creația sa. N. Pora, într-un articol din anul 1922, menționa « o serie de deseneuri, de aceeași sintetică închegare a liniilor și formelor ce stăpînesc toate lucrările acestei artiste de valoare » ⁴¹. În același an, S. Maur remarcă « trei desemnuri atât de fine ca tehnică încît s-ar părea că sînt gravuri » ⁴². Deși referitoare la proiecte de compoziție pentru pictura murală, considerațiile lui Oscar Walter Cisek cu privire la expoziția artistei din anul 1924 sînt aplicabile și graficii sale : « Severitatea lucrărilor d-nei Cuțescu-Storck explică chiar în prima clipă o seriozitate și o preocupare cu totul neobișnuită. Dulcegării și ieftinătăți ușoare lipsesc întotdeauna în compoziție și în tehnică. Ba se observă chiar o răzvrătire împotriva oricărui element de formă ce nu corespunde unei substanțe interioare <...>. Doamna Cuțescu-Storck n-a parcurs un drum senzațional, dar s-a îndreptat tot mai mult spre o compoziție cît mai simplă, cît mai monumentală » ⁴³.

La Salonul Oficial din 1926, N.N. Tonitza se oprește asupra lucrărilor de grafică ale artistei în care « cu negre trăsături nervoase și puțină mîngiere de aquarelă izbutește să fixeze impresiuni variate și pline de pitoresc » ⁴⁴. Iar la Salonul Oficial din toamna aceluiași an, desenele « doamnei Cecilia Cuțescu-Storck <...> au însemnat și pentru arta de alb și negru un nivel înalt, cucerit printr-o expresivitate emoțională dintre cele mai diferențiate și complexe », după cum cosemna O.W. Cisek ⁴⁵. « Desenele colorate sau cele numai în alb și negru ale Ceciliei Cuțescu-Storck constituie o contribuție nouă și originală în creația plastică românească », scria Petru Comarnescu în 1958. *Virtuții de desenateoare fină și iscusită, precum și darului de a privi totul cu ochi cercetători, cu ochi de filozof, nu numai de om sensibil, li se datoresc în bună măsură aceste maxime realizări ale graficii noastre* » ⁴⁶.

Inițitoare a grupării artistelor plastice, alături de Cecilia Cuțescu-Storck, călăuzită deopotrivă de idealurile innoitoare ale vremii sale, pe care le-a transpus într-o operă impresionantă, **Olga Greceanu** trebuie să fie de asemenea considerată ca stimulator a mișcării artistice feminine. Preocupată să redea imagini sintetice și expresive, în care figura umană să joace un rol preponderent și în care trecutul nostru istoric să fie evocat în compoziții monumentale, Olga Greceanu, ca și Cecilia-Cuțescu-Storck, a fost în mod deosebit atrasă de stilizările decorative, acordînd liniei aceeași pondere ca și culorii. Desenul caracteristic stilului acestei artiste, cu puritatea ductului și delimitarea prin contururi exterioare și interioare a suprafețelor de culoare, totodată a suprafețelor de valoare, devine armătura care susține compoziția. Dealtfel, structura liniară concepută de pictoriță nu fusese acceptată cu ușurință. În 1922, Victor Ion Popa o vedea « modernistă mai mult decît modernă », fiind în dezacord cu « derogările de la desen », desigur de la tradiționalul desen academic, pe care le observa cu ocazia participării sale la expoziția din sala « Mozart » ⁴⁷. În același an, S. Maur remarcă « două minunat stilizate peisagii, larg văzute și tratate în linii și planuri largi, simple » ⁴⁸.

Influența cubistă, filtrată prin viziunea artistei, este de asemenea perceptibilă, contribuind la claritatea exprimării plastice. N.N. Tonitza, cu un ton nu lipsit de ironie, remarcă reunirea acestor două aspecte ale lucrărilor Olgăi Greceanu expuse în anul 1927 : « manieră bastardă care balan-

⁴⁰ Cf. Petru Comarnescu, în *Cecilia Cuțescu Storck. Expoziție retrospectivă*, 1958, catalog cit., Rada Florăreasa (cat. nr. 403) este datată între anii 1907—1912, iar *Fata lui Moș Vasile* (cat. nr. 342) este datată 1934.

⁴¹ N. Pora, *Expoziția Tinerimii Artistice*, în *Flacăra*, 1 aprilie 1922, p. 271.

⁴² S. Maur, *Tinerimea artistică*, în *Adevărul literar și artistic*, 2 aprilie 1922.

⁴³ Oscar Walter Cisek, *Expozițiile Cuțescu-Storck și Merica Râmniceanu*, în *Gîndirea*, 5 aprilie 1924, p. 364.

⁴⁴ N. N. Tonitza, *Salonul Oficial*, în *Universul literar*, 13 iunie 1926, p. 13.

⁴⁵ Oscar Walter Cisek, *Perspective noi*, în *Gîndirea*, octombrie-decembrie 1926, p. 281.

⁴⁶ Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ Victor Ion Popa, N. Delavrancea-Dona, Olga Greceanu și Nina Arbore, în *Sburătorul literar*, 18 februarie 1922, p. 556—558.

⁴⁸ S. Maur, *Expozițiile : Nina Arbore — Olga Greceanu — Anina Thorend. Prima expoziție a Asociației «Salonul de toamnă», în Adevărul literar și artistic*, 19 februarie 1922, p. 6.



4. — OLGA GRECEANU, *Compoziție decorativă cu patru femei* (inv. 7 591).
Pastel și cărbune, 700 × 492 mm.

sează între vitrail și cubism »⁴⁹. Tot atunci Oscar Walter Cisek aprecia că în lucrările Olgăi Greceanu « *țesătura liniară a elementelor decorative a devenit mult mai liberă și mai firească* ».

Comentariile unor critici privitoare la concepția grafică din opera Olgăi Greceanu, care se observă și în pictură, sînt aplicabile și pentru *Compoziția decorativă cu patru femei* (inv. 7 591) păstrată în Cabinetul de grafică al muzeului. Realizată în pastel și cărbune, se remarcă în primul rînd prin desenul de o mare siguranță și suplețe. Linia este simplă, pură, egală, în același timp viguroasă ca o ~~armătură în care sînt încheiate suprafețele de culoare, izolate între ele ca într-un cloisonné~~. Figurile sînt simplificate la maximum. Desenul chipurilor amintește de modul în care Brâncuși a sculptat portretul *D-rei Pogany* în ceea ce privește rezolvarea elementelor fizionomice, nu și a volumelor, în această compoziție figurile fiind perfect plane. Doar vestimentele femeii din primul plan au un relief ce rezultă din fațete de o cromatică și o intensitate de valoare puțin diferențiate, resimțindu-se influența cubistă. Marele rafinament cromatic, în care domină ocru și cenușiurile, lipsit de contraste, se suprapune modului în care este gîndită valorația, egal repartizată, de asemenea lipsită de contraste puternice, astfel încît planimetria ansamblului nu suferă. Culoarea, desenul și valorația sînt în așa fel imbinat încît sugerează o frescă peste care s-a așternut o ușoară patină. Compoziția, remarcabilă prin sintetismul și puritatea sa stilistică trădează o mare virtuozitate. Preocuparea pentru rezolvarea plastică a desenului și culorii — subiectul pîrînd să fie mai curînd un pretext — o apropie de domeniul artei abstracte.

⁴⁹ N.N. Tonlța, *Salonul Oficial. II*, în *Universul literar*,

1 mai 1927, p. 285.

Reprezentante ale unui gust ce dovedește asimilarea unor tendințe stilistice moderne, fără a se fi remarcat printr-un aport revoluționar, câteva artiste plastice își datorează recunoașterea predilecției lor pentru acuarelă. În primul rând **Rodica Maniu**, apoi Maria Pillat Brateș, Maria Chelsoi, Ecaterina Cristescu Delighioz și altele fac parte din marea familie de artiști români care au simțit necesitatea exprimării în culorile de apă. Fără să atingă valoarea unor pictori de primă mărime, cum au fost Tonitza, Șirato, Ștefan Dimitrescu, precum și Steriadi, Dărășcu, Iser și Arnold, sau Pallady și Petrașcu, ele au contribuit, fiecare cu amprenta personalității sale, la întregirea modalităților de exprimare ale acestei tehnici. « *Rodica Maniu se bucura de faimă ca acuarelistă deși astăzi ne apare clar că artista nu a fost preocupată, în sensul strict al cuvîntului, de tehnica culorilor de apă* », scria Georgeta Peleanu în anul 1970⁵⁰. Într-adevăr, acuarelele Rodicăi Maniu prezintă anumite caracteristici care le detașează de factura tradițională, independent de diferențierile stilistice. Din tinerețe încă, Rodica Maniu își dovedește capacitatea de a lucra cu ușurință, de a se afirma⁵¹. Anul 1922 este anul celui mai timpuriu ciclu de acuarele realizat în străinătate, din câte se păstrează la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. Cronica de artă remarcă în lucrările sale « *același impresionism sincer* »⁵², ca și « *nota aceasta poetică, așa de caracteristică artistei* »⁵³. În decembrie 1922, o amplă expoziție cuprinde peste o sută de acuarele din Florența, Roma, Veneția și Balcic, lucrate în ultimii doi ani⁵⁴. Eugen Crăciun, la expoziția din sala « Mozart » a celor aproape cincizeci de picturi și peste o sută de acuarele, citează câteva titluri : *Casele din Genzano, Venezia noaptea, Ponte Vecchio, Vedere de pe cheiurile Romei*⁵⁵. Victor Ion Popa consideră expoziția de la « Mozart » drept « *unul din cele mai de frunte evenimente ale sezonului artistic* »⁵⁶ deoarece acuarelista apare aici « *în preajma desăvîrșirii* ». Admiră simplificarea, cenușiurile ușor colorate și « *desenul schematic, solid construit* »⁵⁷.

Despre cele câteva acuarele din Italia, păstrate la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România⁵⁸, nu putem spune că merită cu prisosință elogierile din presă.

O etapă nouă în creația artistei o constituie peisajele marine din anul 1926. « *Rodica Maniu <...> expune acum o serie de studii din Caliacra — scrie N.N. Tonitza — unde, în ciuda motivelor uneori insignifiante, a știut să stabilească, aproape cu virtuozitate, acorduri cromatice agreabile și totodată expresive* »⁵⁹. În 1927 pictorița prezenta peisaje din Italia precum și vederi din Sighișoara și Balcic⁶⁰. Tot în anul 1927, N. N. Tonitza afirma : « *Artista aceasta e unica noastră acuarelistă* »⁶¹. Conform părerii lui O.W. Cisek, acuarelele Rodicăi Maniu « *au însemnat însă o adevărată revoluție <...>. Aceste acuarele și-au cucerit un loc în arta românească* ». Referindu-se la factura personală a artistei, care în bună măsură nu ține să păstreze tradiționala tehnică și înțelegere a acuarelei, Oscar Walter Cisek scria în continuare : « *stenografia frăgezimii a învins, chiar dacă greutatea petelor de culoare e mai mare <...>. Puterea de strălucire a culorilor se evidențiază și mai limpede, deși motivele monocrome sînt preferate <...>. Cum liliachiurile și cenușiurile susțin rezonanța sonoră a unui roș, cum un verde plin de străluciri tainice își avîntă ritmul alături de un galben de topaz și cum se încheagă o melodie ușoară și totuși sinceră între cărămizii, variate pînă la nuanțele cele mai opace și portocaliuri transparente — sînt realizări rare în arta dificilă a acuarelei <...>* »⁶².

⁵⁰ M. W. Arnold, Catalog de Georgeta Peleanu, Muzeu, de artă al Republicii Socialiste România, București, 1971, p. VII.

⁵¹ C. Robul, *Expozițiile din Capitală*, în *Gîndirea*, 1 iunie, 1921, p. 53. (Rodica Maniu expune o sută de lucrări — acuarele și uleiuri).

⁵² N. Pora, *Expoziția Tinerimii Artistice*, în *Flacăra*, 1 aprilie 1922, p. 271.

⁵³ S. Maur, *Tinerimea artistică*, în *Adevărul literar și artistic*, 2 aprilie 1922, p. 3.

⁵⁴ Ion Darie, *Rodica Maniu. Steurer Maria Ciurdea*, în *Gîndirea*, 5 decembrie 1922, p. 89.

⁵⁵ Eugen Crăciun, *Expozițiile : Rodica Maniu — Bunesu — Demian. Expoziția artistelor pictori și sculptori*, în *Viața românească*, decembrie 1922, p. 417.

⁵⁶ Victor Ion Popa, *Opt expoziții*, în *Adevărul literar și artistic*, 10 decembrie 1922, p. 3.

⁵⁷ Victor Ion Popa, *Expozițiile Rodica Maniu, Isadora Constantinovici, I. Brateș, Elena Popea, Demian, Lăzărescu, Florian, Ghenea și Artiștele pictori și sculptori*, în *Flacăra*, 22 decembrie 1922, p. 43.

⁵⁸ *Genzano*, stradă italiană (inv. 8 100); *Genzano* (inv. 8 091); *De pe Janicolo — Roma* (inv. 8 088).

⁵⁹ N. N. Tonitza, *Salonul Oficial*, în *Universul literar*, 13 iunie 1926, p. 13.

⁶⁰ P. I. Georgescu-Rachivanu, *Pictură și aquarelă. (Expozițiile N. Grant și Rodica Maniu-Mutner)*, în *Viața românească*, aprilie 1927, p. 102.

⁶¹ N. N. Tonitza, *Salonul Oficial. Pictura. III*, în *Universul literar*, 7 mai 1927, p. 302.

⁶² O. W. Cisek, *Acuarela*, în *Gîndirea*, mai 1927, p. 192.



5. — RODICA MANIU MÜTZNER, *Stînci la Caliacra* (Inv. 1 998)
Acuarelă, guașă și cărbune, 380 × 520 mm.

Peisajele marine de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România constituie cele mai interesante acuarele ale artistei din această colecție. Nedatate, ele prezintă evidente înrudiri stilistice cu peisajele de la Caliacra, menționate în cronicile anilor 1926, 1927 și în cataloagele Salonului Oficial din 1926 ⁶³. Deci, presupunem că acest ciclu de acuarele datează tot din perioada amintită. În *Peisaj marin cu stînci* (inv. 8 112), ca și în acuarelele din anul 1922, Rodica Maniu intervine cu guașă și accente în cărbune. Remarcăm un mod mai puțin obișnuit, mai puțin frecvent de tratare a acuarelei. Tonalitatea generală este închisă, ca într-un peisaj de noapte. Luminate sînt numai stîncile, care păstrează în mare parte culoarea hîrtiei, al cărei ocrugalben joacă un rol important în dialogul cu albastrul-violet și albastrul-verzui al lucrării. Stîncile sînt desenate prin contrast de culoare și prin linii în cărbune. Factura nu este unitară, contribuind la sugerarea perspectivei și diferențierea structurii materiei: primul plan este redat în tușe dinamice, șerpuitoare, desemnînd pămîntul, vegetația și stîncile. Apa, munții din depărtare și cerul au în schimb aspectul unui ecran-fundal, în tușe line, orizontale, netede. Atmosfera este artificială, ca într-un decor de teatru, datorită culorii și luminii. *Peisajul marin* (inv. 8 109), în acuarelă, guașă și cărbune, ca viziune și factură este asemănător cu cel precedent, fiind însă mai realizat sub raportul virtuozității și, totodată, avînd mai multă spontaneitate și prospețime. *Stînci la Caliacra* (inv. 8 104), în acuarelă și cărbune, este o lucrare care face desigur parte din aceeași serie de marine în care ocrul hîrtiei joacă un rol preponderent. Ca concepție, este mai epurată în comparație cu cele amintite mai sus, cărbunele este folosit cu mai multă economie. Dominantele sînt albastru-mov și brun-cenușiu la stînci. Cerul este luminat cu un ocrurroz, radiînd o atmosferă stranie.

În anul 1929, Rodica Maniu a deschis o expoziție personală în sala « Ileana » a Cărtii românești. Subiectele erau « *imaginile canalurilor venețiene, marine din Cadrilater, femei în rochii stilizate, naturi*

⁶³ Cf. *Salonul Oficial*. Ministerul Artelor, București, 1926, Palatul Ateneului, p. 12, cat. nr. 149—153, Rodica

Maniu a prezentat cinci lucrări cu titlul « *Peisaj din Caliacra* (acuarelă) ».

moarte». Oscar Walter Cisek observa atunci «înrudirea cu cele câteva marine de la Caliacra». Pe de o parte remarca «un simțămînt „baroc”», pe de altă parte, la acuarelele venețiene, «mai noi decît cele baroce din Cadrilater», constata evoluția către «posibilități noi în expresia staticului și a liniștei ponderate». Această dualitate de exprimare îl determină să se întrebe: «va învinge liniștea? Se va accentua ușoara înclinare către fantastic și romantic?»⁶⁴. Paralel, amîndouă tendințele au continuat să se manifeste în creația Rodicăi Maniu. În 1930, tot în sala «Pleana», ea expune acuarele și uleiuri, printre care figurează «acuarele cu subiecte din Corsica, a căror formulă de pitoresc se leagă prea mult de intențiuni din afară de artă, prin acea insistență pusă în reliefarea efectelor tari»⁶⁵.

Cîteva peisaje din Corsica, lucrate probabil între anii 1930—1932, dată fiind prezentarea lor la expoziția personală din anul 1932⁶⁶, se află la Cabinetul de grafică al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România. *Maquis corsican* (inv. 8 098), lucrat într-o tehnică asemănătoare cu cea folosită la marinele de la Caliacra, este mult și egal de insistent elaborat pe întreaga suprafață a compoziției, cu tușe țesute ca într-o tapiserie. Lucrarea ar fi fost prea încărcată dacă nu ar fi avut respirația din fundal: petele de lumină ocră obținute din culoarea hîrtiei. Culorile dominante sînt verdea cu umbre albastre al copacilor care se profilează pe o vegetație bogată, în siena arsă cu umbre mov.

După cum scria și Oscar Walter Cisek în 1929⁶⁷, Rodica Maniu expusese portrete de femei ale căror «rochii stilizate» prezentau un interes aparte. Din aceeași perioadă cu peisajele din Corsica par să dateze două portrete⁶⁸: *Rochia bunichii* (inv. 260) și *Femeie în alb* (inv. 8 110). În aceste acuarele învinge liniștea pe care, tot în 1929, amintitul critic o remarcase în unele din lucrările Rodicăi Maniu. *Rochia bunichii* evocă picturile lui Chladek, are savoarea unei epoci trecute. Cu toate că este tratată în tușe mari, prin compoziție și delicatețea culorii pare o miniatură. Atmosfera unui timp uitat este perfect redată. Tabloul oval, desenat în fundal, joacă un rol sugestiv. Rochia, cu măiestrie pictată, prezintă străluciri ale țesăturii datorate albului hîrtiei. În această acuarelă, desenul care o însoțește este de sine stătător, joacă un rol tot atît de important ca și culoarea. Fața și miinile sînt remarcabile prin delicatețea desenului, fiind abia sugerate, în contrast cu volanele rochiei, viguros desenate, atît în culoare cît și în cărbune. *Femeia în alb* prezintă caracteristici mai puțin obișnuite în creația Rodicăi Maniu. Punerea în pagină și ornamentarea rochiei și a fondului îi conferă calități decorative. Culorile, în suprafețe decupate, se armonizează bine între ele. Delimitarea între suprafețele de culoare se face pe alocuri în contururi colorate sau desenate, în altele numai prin juxtapunere. Plasarea perfect frontală a personajului, compus aproape în unghi drept, orizontalele și verticalele accentuate de pat și draperie, îi subliniază tendința spre decorativ. Tușele de culoare prezintă însă o factură impresionistă, ceea ce contrazice intenția decorativă, fără a-i dăuna însă. Prin atitudinea unduioasă a personajului, prin împletirea calităților sale, acest portret amintește de gustul «Art nouveau».

O călătorie care avea să modifice în parte viziunea artistică a Rodicăi Maniu este cea efectuată în Orient, probabil în preajma anului 1935. Dacă într-unele din acuarele continuă să se observe densitatea materiei colorante, care încarcă imaginea, într-altele întîlnim o înțelegere mai sintetică, mai limpede. Desenul continuă să însoțească suprafețele colorate. Lumina Orientului impresionează ochiul artistei, învingînd adesea preferința sa spre tonalitățile dominante întunecate, întîlnită în peisajele mai vechi.

Interiorul de bazar la Ierusalim (inv. 318)⁶⁹ amintește prin factură de peisajele deja întîlnite. Acuarela diluată și suptă de hîrtie contrastează cu accentele opace de guașă. Cromatica ne este de asemenea familiară, dominantă în albastru-violet fiind echilibrată de un ocră-siena. *Stradă în Orient*

⁶⁴ Oscar Walter Cisek, *Rodica Maniu*, în *Gîndirea*, aprilie 1929, p. 157.

⁶⁵ Aurel D. Broșteanu, *Pitoresc și pictural*, în *Gîndirea*, decembrie 1930, p. 484.

⁶⁶ *Aquarele de Rodica Maniu. 17 aprilie — 15 mai 1932* (Catalog), cat. nr. 112. *Maquis Corsica*, cat. nr. 113. *Corsica*.

⁶⁷ Oscar Walter Cisek, *Rodica Maniu*, în *Gîndirea*, aprilie 1929, p. 157.

⁶⁸ *Aquarele de Rodica Maniu. 17 aprilie — 15 mai 1932*. (Catalog): cat. nr. 88 și 89. *Rochia străbunichii* și cat. nr. 66 *Rochia albă*. În *Muzeul Toma Stelian. Catalog ...*, figurează la p. 88, cat. nr. 234, *Rochia bunichii*.

⁶⁹ Cf. *Muzeul Toma Stelian. Catalog ...*, p. 88, cat. nr. 235. *Interior de bazar la Ierusalim* (1935).

(inv. 8 813) reprezintă o mai bună înțelegere a atmosferei locale. O lumină difuză, mult mai rece, învăluie peisajul. În fundal, un accent mai luminos este redat de albul-gălbui al zidurilor cu umbre de un albastru-palid, care contrastează cu ferestrele întunecate. În primul plan culorile, inclusiv accentele de guașă albă, sînt atenuate de cenușuri, scoțînd în valoare puritatea luminii. Înrudită ca viziune cu această lucrare este acuarela *Scenă de stradă într-un oraș oriental* (inv. 1 781), la care se remarcă compoziția sintetică, echilibrul de valori și echilibrul cromatic. Totul e în plină lumină, în contrast cu interiorul, aproape negru, întrezărit la intrarea clădirii. Grupul de oameni plasat pe trepte este excepțional de frumos desenat, într-un duct sigur, sintetic, unele dintre personaje fiind abia schițate. *Arabi* (inv. 1 779), părînd să fie un detaliu al compoziției precedente (inv. 1 781), *Scenă de stradă într-un oraș oriental*, este remarcabilă datorită strălucirii și spontaneității ei. Zidurile luminate, colorate cu galben-verzui și ocră-galben aproape strident, apar în contrast cu umbrele brune, compuse din siena naturală, siena arsă și negru. Ocră palid al primului plan, din zona treptelor, constituie o tranziție de la lumină la umbră. Personajele, încărcate cu mărfuri, devin accente de culori rafinate care ritmează planul treptelor. Desenul este elocvent, sintetic, în contururi epurate.

La sfîrșitul deceniului, evoluția creației Rodicăi Maniu tindea în continuare spre simplificare : « *tablourile din anul acesta sînt mai limpezi, mai armonioase și — cu mijloace puține — mai expresive* »⁷⁰. Peste cîțiva ani, în 1943, o altă femeie pictor, Lucia Dem. Bălăcescu avea să releve caracteristicile artei Rodicăi Maniu, dobîndite de-a lungul activității sale îndelungate : « *sintetizarea obiectivului privit, în speță peisajul, a rămas, perfectă conștiință a valorilor a rămas, puterea de compoziție, amploarea, măreția sînt neclintite < . . . >. Tablourile reușite ale Rodicăi Maniu sînt pilde de eliminare a detaliilor < . . . > pilde de ceea ce am numi „stil”* »⁷¹.

Maria Pillat-Brateș a fost considerată, după Rodica Maniu-Mütznér, drept una dintre pasionalele noastre acuareliste. Mai puțin inventivă, mai puțin personală decît Rodica Maniu, Maria Pillat și-a cîștigat totuși un loc bine meritat. Caracterizarea pe care i-a făcut-o Victor Ion Popa cu ocazia unei expoziții din anul 1922 o arată în deplina stăpînire a meșteșugului : « *Dna Brateș (Pillat), o ageră acuarelistă, cu penel vioi și nervos, expune lucrări care dovedesc un ascuțit spirit de observație, adăugit unor viziuni artistice cu precizate tendințe de simplificare. E în cîteva flori de acolo șlefuiala rece și sugestivă a sticlei, și peste tot răzbate o sensibilitate specială care se menține cu persistența unui adînc ritm suflătesc. Talentul d-nei Brateș are în el ceva din grația demnă a unei lame de oțel* »⁷².

Indiferent de natura subiectului, Maria Pillat a simțit dorința de a se exprima în culorile de apă. La Salonul Oficial din 1926, lucrarea expusă dovedea că « *s-a luptat cu o temă grea și adeseori ingrată : portret, mărime naturală în acuarelă. Cutezanța aceasta dezvăluie o energie rară și o pasiune care nu poate fi contestată* »⁷³.

Urmărind evoluția artistică a Mariei Pillat, Oscar Walter Cisek constată, cu ocazia expoziției personale de la Ateneul Român din anul 1929, că « *persistă în genurile pe care și le-a ales mai demult — portrete, naturi moarte, peisagii* ». Din punct de vedere stilistic observă cum « *colorile din lucrările noi ale artistei sînt mai puternic susținute de exactitatea contururilor < . . . >. Acuarelele doamnei Maria I. Pillat denotă o dragoste deosebită pentru acorduri răsunătoare și înseamnă totuși, în același timp, expresivitate nobilă și limpede nuanțată. Evoluția artistei pare a se apropia mult de portret și cred că tocmai acest domeniu îi prezintă cele mai mari posibilități* »⁷⁴.

Portretele Mariei Pillat, așa cum le-am întînit reproduse în presa timpului, dovedesc concepția sa de integrare a omului în natură. Astfel, un portret de femeie, din anul 1926⁷⁵, reprezentată aproape de cadrul unei ferestre, lasă să se vadă în perspectivă acoperișurile unor case mici. Portretul poetului Ion Pillat, expus în 1929, repetă aceeași schemă compozițională : plasarea lingă o fereastră prin care,

⁷⁰ Paul Miracovici, *Rodica Maniu, S. Mütznér, C. C. Constantinescu, Artachino, R. Iosif, «Grupul grafic»*. (Săltile Dalles), în *Universul literar*, 13 ianuarie 1940, p. 4.

⁷¹ Lucia Dem. Bălăcescu, *Patru pictorițe diferite și Grupul grafic*, în *Universul literar*, 20 martie 1943, p. 3.

⁷² Victor Ion Popa, *Opt expoziții*, în *Adevărul literar și artistic*, 10 decembrie 1922, p. 3.

⁷³ N. N. Tonitza, *Salonul Oficial*, în *Universul literar*, 30 mai 1926, p. 12.

⁷⁴ Oscar Walter Cisek, *Prin expoziții*, în *Gîndirea*, noiembrie 1929, p. 364.

⁷⁵ I. Brateș, *Portret*, reproducere în *Universul literar*, 20 iunie 1926, p. 5.



6. — RODICA MANIU MÜTZNER, *Scenă de stradă într-un oraș oriental* (inv. 1 781).
Acuarelă, guașă și cărbune pe hîrtie ocru, 463 × 311 mm.

de astă dată, se vede un peisaj de deal ⁷⁶. Portretul lui V. Voiculescu ⁷⁷, realizat mult mai târziu, reia ideea din 1926 : reprezentarea unui peisaj citadin prin cadrul ferestrei pe care se profilează portretul. Cele trei lucrări menționate se aseamănă prin frontalitatea fundalului și prin plasarea excentrică a portretelor, ceea ce permite desfășurarea mai amplă a peisajelor. Un desen tăios, în contururi energice, în linii colțuroase, nete, egale, constituie o altă trăsătură comună a acestor portrete.

Turcoaica la Balcic (inv. 1 907) ⁷⁸, din colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, se înrudește cu modul de concepere al portretelor amintite. Aici, cadrul ferestrei este înlocuit cu un zid în prim plan. Femeia, sprijinită la marginea zidului, este descentrată spre stînga, lăsînd să se vadă un peisaj cu case și geamie. Contururile, egal de accentuate cu brun din primul pînă în ultimul plan, dau un aspect decorativ întregii lucrări care amintește de unele picturi ale lui Tonitza. Cromatic, compoziția este rezolvată pe nuanțe de roz, violet, galben, cu umbre cenușii, iar tușa este densă, fără spații de respirație lăsate prin porțiuni de hirtie neacoperită, cu excepția planurilor mai depărtate.

Peisajul (inv. 5 116) de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România pare să fie lucrat tot la Balcic. Compus după o schemă similară celei din portretul turcoaicei, reia ideea zidului frontal din primul plan și a casei plasate în stînga paginii, în depărtare deschizîndu-se, aici, perspectiva unui peisaj cu dealuri. Centrat, pe toată înălțimea cadrului, este desenat un copac desfrunzit, brun-violet. În contrast cu trunchiul, peisajul de dealuri este redat în culori mai diluate, mai luminoase, pure, în mari pete diferit colorate, juxtapuse, decupate, decorative. Casa și zidul, de un verde cenușiu, sînt văzute în contre-jour.

Comentînd expoziția Mariei Pillat-Brateș, deschisă în sala « Ileana » în anul 1938, Ion Frunzetti insistă asupra predominanței, în lucrările sale, a atmosferei Balcicului, al cărui peisaj aparține structural « *făpturii ei organice* ». Referindu-se la seninătatea din lucrările artistei, care implică « *valori pozitive (soare, cer, plante) înțelese toate însă nu ca valori vitale ci ca elemente decorative* », criticul relevă că « *e normal ca locurile căutate de înclinațiile spre echilibru, limpezi artistei, să fie tocmai acelea în care abundă decorul : Grecia, Balcicul* » ⁷⁹.

Spre deosebire de acuarelele menționate pînă acum, alte cîteva lucrări din Cabinetul de grafică al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România — desene, acuarele și guașe — datorate pictorițelor Nutzi Acontz și Elena Popea ne dezvăluie o mai aprofundată asimilare a tendințelor artistice europene care au dominat începutul secolului al XX-lea și — implicit — o contribuție cu caracter inovator adusă artei plastice românești. Insistența față de problema spațiului observată la aceste două artiste, găsirea unor soluții personale, ne invită la apropierea lor nu sub raport al rezolvărilor plastice ci al preocupărilor de ordin rațional. Și într-un caz și într-altul întîlnim un intelectualism îmbinat cu o puternică sensibilitate artistică, lipsit de acel caracter sec al spiritelor excesiv raționale.

Retrospectiva Nutzi Acontz din anul 1968 a prilejuit criticului Nicolae Argintescu Amza enunțarea unor reflexii referitoare la structura intelectuală și plastică a artistei. Regăsea în opera sa o « *autentică originalitate nemodernistă, ca și la Vasile Popescu și mai ales la Lucian Grigorescu <...>, o rețină în același timp proaspătă și cultivată* ». În grafica Nutzi-ei Acontz remarcă « *acuitatea percepției plastice, forța de atmosferă poetică — niciodată pitoresc sentimentală — și pregnanța punerii în pagină* » ⁸⁰.

Trei acuarele păstrate la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, toate datînd probabil din anul 1930, preced primei expoziții personale a artistei, deschisă la București în anul 1931. După cum afirmă Georgeta Peleanu, « *mediul de sugestii plastice în care se află implantat debutul său artistic este alcătuit din pictorii N. Tonitza, Șt. Dimitrescu și, într-o oarecare măsură, Iser* ». Autoarea o caracterizează drept o creatoare « *pozitivistă care vede în artă un mijloc de figurare obiectivă* », iar

⁷⁶ Maria Pillat, *Portretul lui Ion Pillat*, reproducere în *Gîndirea*, noiembrie 1929, p. 336.

⁷⁷ Maria Pillat Brateș, V. Voiculescu, reproducere în *Universul literar*, 14 iunie 1941, p. 1.

⁷⁸ Cf. *Expoziția de pictură Maria Pillat-Brateș*, 6 nov. — 28 nov. 1938. Cartea românească (Sala Ileana), artista a prezentat, printre altele, 21 peisaje din Balcic și 9 portrete,

între care cat. nr. 72 *Turcoaica* și cat. nr. 73 *Tătăroaica din Balcic*. Tot atunci a figurat în Sala Ileana și *Țărancă din Ardeal*, probabil fiind acuarela cu nr. inv. 2 816 din Muzeul de artă al R.S. România.

⁷⁹ Ion Frunzetti, *Cronica plastică*, în *Vremea*, 20 noiembrie 1938, p. 8.

⁸⁰ N. Argintescu-Amza, *Exprimitate, valoare și mesaj plastic*. Prefață de Nicolae Balotă. București, 1973, p. 67—70.

« *inspirația sa în această fază dădorează mult plasticității formelor, culoarea fiind mai curînd un acord surdinizat al desenului și construcției plastice* »⁸¹. Acuarela *Turci la cafenea* (inv. 9 756), datată 1930, are o schemă compozițională clară. Domină oblicele, rezultate din marginea trotuarului și trunchiurile copacilor, din temelia caselor și linia gardurilor. Factura este largă, culoarea puțin diluată. *Interior de cîrciumă* (inv. 3 451), asemănătoare ca factură cu lucrarea precedentă, prezintă de asemenea o ordine geometrică a compoziției. Reprezentarea perfect frontală este deviată de oblicitatea plafonului de lemn și de ondulația zidului din stînga. Tușa alungită e în concordanță cu linia simplă și clară a reprezentării spațiale. Un joc al pensulei apare numai la zidul din apropierea ușii deschise și la peisajul care se întrezărește, redînd dinamica atmosferei încărcate de lumină.

Desenul reprezentînd o *Curte* (inv. 3 391)⁸² se distinge de acuarelele amintite prin ineditul său. Compoziția este populată de elemente suprarealiste introduse cu mare discreție într-un peisaj aparent banal, în care ordinea firească a gravitației este pe alocuri nesocotită. Astfel, o sticlă și un coș de pai sint suspendate în aer, o mătură și un fîraș par să plutească aproape de suprafața pămîntului. Chiar vegetația și casa desenată ca fundal rup verticalitatea ce sugerează stabilitatea reală a lucrurilor. Totul este în devenire, în deplasare, amintind, într-o altă viziune, de concepția futurismului. Ca factură, desenul liniar, cu caracter decorativ este dominant. Totuși ductul este liber, degajat, lipsit de meticulozitate. Imaginea este aerată, dar ordonată prin ritmicitatea verticalelor magaziei din stînga, a ușii, precum și a copacului în jurul căruia se organizează compoziția.

În anul 1932, la expoziția deschisă în sala « Hasefer », artista prezenta o serie de acuarele cu subiecte din Balceic. Personalitatea sa l-a impresionat cu acest prilej pe criticul Aurel Broșteanu : « *Nutzi Acontz uimește prin îndrăzneala viziunii, printr-un tempo repede care simplifică aspectele naturii văzute și le transpune într-o schemă dinamică* ». Căutările sale în vederea unei interpretări personale a spațiului se fac simțite. Datorită unei « *remarcabile inteligențe organizatoare* », Nutzi Acontz « *știe să enunțe cu o virtuozitate rară dezvoltările spațiale oricît de complexe* »⁸³.

Din călătoria efectuată în anul 1935 în Grecia și Franța, ni se păstrează două desene acuareluate. În lucrarea *Port* (inv. 317), totodată picturală și grafică, desenul contururilor este foarte fin, abia vizibil și totuși de un negru intens, incisiv, contribuind la închegarea compoziției, fragmentată cromatic. Obiectele își mențin culoarea locală, nuanțele intermediare reproducînd însă o diviziune optică ce sugerează vibrația luminii. Peisajul are o consistență cromatică și o clară organizare a formelor care-l disting net de viziunea impesionistă. Apropiat ca viziune și factură, și deci databil în aceeași călătorie a anului 1935, este și un *Peisaj* (inv. 1 327), pictat probabil în Grecia. Foarte aerat și luminos, este organizat compozițional cu ajutorul liniilor de tuș, discrete dar incisive, iar cromatic este gândit pe trei registre orizontale, cel din mijloc, mai intens colorat și mai opac, fiind delimitat de altele două, lucrate într-o culoare mai palidă, diluată.

Din nou într-o călătorie în Franța, în anul 1938, Nutzi Acontz va elabora compoziții în care individualitatea sa artistică va apărea cu și mai multă pregnanță⁸⁴. O pictură în guașă lucrată la *Ciotat* (inv. 5 015) împinge mai departe intențiile observabile în desenele acuareluate din anul 1935. Aici, respectarea culorii locale este și mai evidentă, fiecare obiect devenind o entitate monocromă, cu variații de intensitate și pe alocuri de nuanță. Și totuși, compoziția în ansamblul ei este închegată, organizată ritmic în funcție de registrele oblice care delimitează elementele și desfășurările cromatice. Văzut din perspectivă plonjată, peisajul își păstrează acuitatea optică pînă în planurile îndepărtate, existînd de exemplu corespondențe valorice și de intensitate cromatică între fusta neagră a țărâncii din primul plan și ferestrele albastru-cobalt ale casei din depărtare. Densitatea formelor, expresivitatea culorilor, redată cu același interes pe toată suprafața lucrării, într-o guașă opacă, perspectiva aeriană aproape neexistînd, amintesc de rezolvările spațiale din picturile naive în care, nu ceea ce vedem ci ceea ce știm că există se impune conștiinței noastre.

⁸¹ Georgeta Peleanu, *Nutzi Acontz*, București, 1970, p. 8.

⁸² Însemnare pe verso, în creion : *Salonul Oficial 1931* (Donajia artistet).

⁸³ Aurel D. Broșteanu, *Expozițiile I. Theodorescu-Sion, S. Mütznier, Nutzi Acontz și « Arta Nouă »*, în *Gîndirea*, februarie 1932, p. 90—92.

⁸⁴ Cf. Ministerul Cultelor și Artelor. *Salonul Oficial de Toamnă. Desen, gravură, afiș, 1938*, noiembrie-decembrie. Pavilionul artelor. Șoseaua Kiseleff, p. 9, cat. nr. 1—4, Nutzi Acontz a prezentat lucrări cu titlul *Desen din Franța*.



7. — NUTZI ACONTZ, *Interior de circiumă* (inv. 3 451).
Acuarelă, 303 × 429 mm.



8. — NUTZI ACONTZ, *Curtă* (inv. 3 391)
Tuș cu pensula și laviu, 198 × 255 mm.



9. — NUTZI ACONTZ, *Peisaj la Ciotat* (inv. 5 015).
Guașă, 369.×512 mm.

Tendențele din peisajul *Ciotat* sint reintilnite într-un peisaj de la *Pont-Aven* (inv. 9 692). Luciarea își propune să concentreze atenția asupra subiectului — case între copaci — tratat într-o guașă densă. În jurul subiectului, spre cadru, culoarea e mult mai fluidă. Pigmentul este mai pur, tonurile deschise fiind realizate mai mult prin diluarea în apă decât prin amestecul cu alb. Spre deosebire de peisajul de la Ciotat, aici elementul grafic este mai important, căpătînd chiar valoare decorativă prin detaliile arhitectonice.

Impresia produsă de peisajul anterior datorită reprezentării spațiale și a culorii, aceea de afinitate cu arta naivă, este reintilnită aici datorită desenului. Îmbinarea de real și de ireal, observată în desenul din 1931, apare și aici, dar datorită altor factori. Lumea creată de Nutzi Acontz în această guașă pare un mișaj : un fragment de peisaj ce reiese cu o pregnanță fascinantă în ansamblul compoziției.

Emoția artistului manifestată în fața naturii, concretizată în peisaj, este desigur frecventă. La **Elena Popea** această înclinare a fost însă deosebit de pregnantă. Călătoare pasionată, Elena Popea a încercat să surprindă aspecte caracteristice întilnite în Franța, Anglia, Olanda, Spania, Italia, Grecia, Egipt, Siria, Palestina, ca și în Ardealul său natal. Influențată de unele curente artistice europene, ca expresionismul și cubismul, Elena Popea se distinge totuși printr-o puternică individualitate care a știut să filtreze sugestiile primite din afară prin propria-i sensibilitate.

În prima etapă a creației sale, care se încadrează pînă către 1919, Elena Popea s-a lăsat captivată de peisajele din Bretania. Ca mulți alți artiști care au trecut prin această provincie a Franței, și pictorița româncă a realizat în lucrările sale din această perioadă o sinteză între realitate și reflec-tarea ei în operele a doi pictori fracenzi : Lucien Simon și Charles Cottet. « *De pe urma lor — scria Francisc Șirato în anul 1920 — a rămas un stil în pictură, aplicabil subiectelor din Bretania, în particular* ». În ceea ce o privește pe Elena Popea, criticul nostru observa că « *d-sa nu a voit să facă pictură de moravuri sau tipuri <...>. De aci lipsa de determinare a figurilor și de aceea totul e*



10. — ELENA POPEA, *Peisaj* (Inv. 7 485).
Guașă și tuș cu penița pe hîrtie albă, 300 × 436 mm.

fluid în desen și culoare: ca să prindă aspectele atrăgătoare, din acest punct de vedere, ale unei realități poetizate»⁸⁵.

Peisaj cu femei la malul mării (inv. 4 980), desigur femei bretone, este executat în guașă și ulei diluat. Lucrarea în totalitate e picturală. Cromatica este sobră, întunecată amintind într-adevăr de pictura lui Charles Cottet. Compoziția are monumentalitate, cu toate că proporțiile sînt miniaturale. *Secerători* (inv. 4 985) pare să dateze din aceeași perioadă. Lucrată în aceeași tehnică, pe un carton de mici dimensiuni, compoziția are forță și monumentalitate. Cromatica sobră amintește de pictura precedentă, dar amploarea celor trei personaje, precum și atitudinea lor ne duc cu gîndul mai curînd la Millet. În prima etapă a activității, Elena Popea a folosit pasta consistentă pe care nu o va mai folosi mai tîrziu⁸⁶. Guașa *Peisaj* (inv. 7 485) este databilă după anul 1920, caracteristicile sale stilistice corespunzînd lucrărilor din această etapă în care elementele dominante sînt « mișcarea, lumina, culoarea », în care « predomină alburile argintii, dar mai limpezi, mai fluide » și care dau « impresia unei deosebite mobilități în construcție »⁸⁷. Este un peisaj de deal, susținut de o culoare dinamică, accentuată de un vârtej de linii circulare care în același timp segmentează și cuprind compoziția într-un tot unitar. Pigmentul este luminat cu alb, aspectul ansamblului fiind văros. Diferențierile de tonuri de la primul către ultimul plan sînt abia perceptibile, perspectiva aeriană fiind doar sugerată.

În anul 1927, « dinamismul pictural al Elenei Popea », care expunea într-una din sălile Ate-neului, îi amintea lui Oscar Walter Cisek de Maurice de Vlaminck. Cu acest prilej, concepția spațială particulară a Elenei Popea se făcea remarcată: « Fără ca lucrurile stabile să plutească prin spa-

⁸⁵ Francisc Șirato, *Expoziția Elena Popea și expoziția Bednarik*, în *Sburătorul*, 17 ianuarie 1920.

⁸⁶ Viorica Andreescu, *Însemnări despre o pictoriță călătoare: Elena Popea (1879–1941)*, în *Studii și cercelări de istoria artelor, seria artă plastică*, tomul 15, 1968, 1, p. 53.

⁸⁷ Marla Chira, text introductiv la *Elena Popea (1879–1941). Expoziție retrospectivă*. Muzeul de artă Cluj-Napoca. Autorii catalogului: Marla Chira – Gheorghe Mindrescu, Cluj-Napoca, 1975, p. 7.



11. — ELENA POPEA, *Peisaj cu palmieri* — Spania (inv. 8 136).

Acuarelă și tuș cu penița, 277×379 mm.

tiu, fără ca intensitatea expresiei să fie stinjenită de nenumăratele variante ale tonalităților de lumină, imaterializarea impresiilor, prefacerea lumii într-o vegetație de culoare ni se pare o rară realizare în cuprinsul artelor plastice românești »⁸⁸.

Un an mai târziu, același critic va urmări evoluția creației sale. Subliniind faptul că « *de câțiva ani încoace pictura de tumultuoasă culoare a Elenei Popea s-a îndreptat spre imaterializare* », Oscar Walter Cisek observă cum în viziunea sa « *culoarea fugărește lumina, lumina-culoarea* », iar « *spațiul strânge sintetic, ca și la Vlaminck, elementele de compoziție* »⁸⁹.

Un alt articol i-a fost consacrat artistei de către Aurel Broșteanu, în anul 1930. După ce afirmă că « *drumul fauvei Elena Popea* » din ultimele sale realizări tinde la « *monumentalizarea tipului etnic românesc* », autorul se oprește la particularitatea sa « *lirică, pe care o vom numi simbolica perspectivei* », remarcă « *o sinteză spirituală a planurilor de atmosferă cu planurile de relief* », serie despre panteismul pictoriței, « *concepție atât de apropiată de aceea a poeziei noastre populare* »⁹⁰.

Acuarela *Madridul* (inv. 5 133) datează probabil din călătoria pe care a efectuat-o în Spania în anul 1932. Amintita imaterializare a realității se menține și în această lucrare. Atmosfera este translucidă, pare ireală. Lumina este irizată. Albul hîrtiei abundă. Acuarela e foarte diluată, iar culorile țin mai mult sau mai puțin seama de volumele pe care sînt aplicate. Această explozie cromatică este stăvilită însă de o compoziție clar organizată în trei registre orizontale. Desenul, în linii dinamice, concordă cu viziunea cromatică, dar, pe de altă parte, ductul incisiv, egal și sec contrastează cu fluiditatea acuarelei. Prin negrul intens al liniei lucrarea capătă vigoare, iar cele cîteva

⁸⁸ Oscar Walter Cisek, *Eseuri și cronici plastice*, București, 1967, p. 139. A expus peisaje din Paris, Bretania și de la Bran.

⁸⁹ Oscar Walter Cisek, *Expoziția Elena Popea*, în *Gîndirea*, noiembrie 1928, p. 459—460.

⁹⁰ Aurel D. Broșteanu, *Elena Popea*, în *Gîndirea*, noiembrie 1930, p. 403—404.

accente albastre ale cerului răstoarnă spațiul dinspre ultimul plan către primul, creînd o sugestie spațială ieșită din comun. Viziunea întilnită anterior este regăsită în expoziția din 1934, care o dată mai mult îl convinge pe Alexandru Busuioceanu că « *Elena Popea nu descrie realitatea și nu ține a-i fi fidelă. Pictura sa nu dă itinerarii geografice sau ilustrații ale locurilor văzute* ». Ea creează « *complexități noi de culoare și spațiu, pentru a ajunge la imagini derivate în care aflăm mai mult lumea dinăuntru decît lumea din afară a artistei* ». Dar în citeva « *Scene olandeze cu figuri, desfășurîndu-se numai în prim plan, care fac mai mult efectul unor schițe pentru frize decorative* », imaginea dă lucrurilor « *altă spațialitate decît cea preferată obișnuit de artistă* »⁹¹.

Cîteva ani mai tîrziu, în 1937, Elena Popea călătorește în Grecia, Egipt, Siria, Palestina⁹². În această perioadă « *trece de la rigoarea construcției spre forme mai libere, mai îndrăznețe* »⁹³. Motiv din Egipt (inv. 7 484) ilustrează noua viziune picturală a Elenei Popea. O înrudire spirituală, datorită în parte unor similitudini compoziționale, există între această lucrare și peisajul de la *Pont-Aven* (inv. 9 692) pictat de Nutzi Acontz. Aceeași amplasare a caselor în registre suprapuse, înglobate într-o vegetație luxuriantă și, în alt fel reprezentată, aceeași sugestie a unui spațiu ireal. Peisajul⁹⁴ are o culoare densă, strălucitoare, sonoră, cu accente aproape stridente. Contururile vegetației sînt redată în linii ondulate, din culoare, cu unele accentuări în creion. Abundînd contururile de culoare, lucrarea este totodată grafică și picturală. Atmosfera este tonică, vie. Tenta gălbuie a hîrtiei luminează compoziția din primul pînă în ultimul plan. Arhitectura este integrată în peisaj datorită transparenței, dizolvării ei în ansamblu, cu toate că volumele sînt riguros conturate. Reprezentarea spațială imprimă mișcare ansamblului, prin dinamica tușei, prin vibrația atmosferei, prin impresia de mobilitate a vegetației și a construcțiilor care și-au pierdut verticalitatea firească.

La sfîrșitul activității, cînd în decembrie 1943 noi peisaje spaniole erau expuse la Ministerul Propagandei Naționale, o cronică a timpului surprindea alte caracteristici ale viziunii sale : « *Spania Elenei Popea este o Spanie mohorîtă, cu atmosfera încărcată <...> Valorile ei masive, virile, sobre fac abstracție de tot ce ar putea constitui o ademenire trecătoare* ». Multe din peisajele sale n-au putut fi localizate. « *Această călătoare a plecat dintre noi fără să ne spună ce colț de stradă, din ce oraș, din cele nenumărate perindate de ea, reprezenta cîte un tablou de al ei* »⁹⁵.

Caracteristicile stilistice și psihice ale operei **Magdalenei Rădulescu** ne determină să o apropiem de pictorițele mai sus menționate, Nutzi Acontz și Elena Popea. Ca și în creația acestora, lumea imaginată de Magdalena Rădulescu este cea a unei realități transfigurate, lume pe care Petru Comarnescu, în monografia⁹⁶ pe care i-a consacrat-o, o numea « fantastică ». Ca și în operele celorlalte două, ne îmbie o apropiere de suprarealism, de un suprarealism deosebit înțeles de fiecare dintre ele în parte. De asemenea, caracterul dinamic al compozițiilor și lirismul culorilor le înrudește pe cele trei artiste.

La începutul activității, cînd în noiembrie 1939 expunea pentru prima oară la București⁹⁷, picturile **Magdalenei Rădulescu** erau încă statice, aveau « *ceva din neoprimitivismul modern* »⁹⁸. Al. Busuioceanu remarcă atunci talentul său « *vioiu, asociat cu un penel nedisciplinat* », întilnea în lucrările sale « *fantezie și glumă, spirit dezinvolt nereținut de obstacole, grabă de a ataca cu brio orice subiect* ». Diferite îi păreau cîteva portrete « *inspirate după antic* ». Pictura *Surori*, din acel an, amintește într-adevăr de portretele de la Fayoum, pîrînd a fi o înrîurire mijlocită de portretele lui Massimo Campigli⁹⁹, influențat de această sursă antică¹⁰⁰.

„

⁹¹ Al. Busuioceanu, *Elena Popea* în *Gîndirea*, noiembrie 1934, p. 298—299. A expus în sala Dalles « aproape cincizeci de picturi și vreo douăzeci de acuarele și desene colorate ».

⁹² Cf. Ministerul Cultelor și Artelor. *Salonul Oficial de Toamnă. Desen, gravură, afiș, 1937*, noiembrie-decembrie. Pavilionul Artelor. Șoseaua Kiseleff nr. 20, cat. 213—217, Elena Popea a expus două lucrări cu titlul *Grecia* (cat. 213—214) și trei lucrări cu titlul *Egipt* (cat. 215—217).

⁹³ Maria Chira, *catalog cit.*, p. 9.

⁹⁴ Cf. Maria Chira, *cat. cit.*, nr. 241, lucrarea este intitulată *Peisaj* și plasată cronologic către sfîrșitul listei de opere. Elementele imaginii nu par a fi orientale. S-ar putea să fie și un peisaj din România.

⁹⁵ Olga Caba, *Expoziția de pictură cu subiecte spaniole*, în *Gîndirea*, ianuarie 1944, p. 50.

⁹⁶ Petru Comarnescu, *Magdalena Rădulescu*. Studiu critic, București, 1946.

⁹⁷ Expoziție personală deschisă în anul 1939, în sala Teatrului «Comedia», cf. Al. Busuioceanu, *Expoziții*, în *Gîndirea*, decembrie 1939, p. 580.

⁹⁸ Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁹ Paul Miracovici, *Expoziția Rodica Maniu, Magdalena Rădulescu și Poplacenel*, în *Universul literar*, 17 mai 1941. Reproducere : *Surori* de Magdalena Rădulescu.

¹⁰⁰ Al. Busuioceanu, *Expoziții*, în *Gîndirea*, decembrie 1939, p. 580.



12. — MAGDALENA RĂDULESCU, *Scenă de balet* (Inv. 2 122).
Guașă, 371 x 503 mm.

Compozițiile sale continuă să-și păstreze caracterul static, decorativ. Paul Miracovici, cu ocazia expoziției din anul 1941, afirma că este convins, ca și mai demult, « *de influența frescelor pompeiene asupra picturii d-nei Magdalena Rădulescu* »¹⁰¹.

Urmărind evoluția creației sale artistice, Petru Comarnescu dă atenție trecerii treptate de la static la dinamic, dobândirii ritmului formelor ce proiectează « *stările sufletești ale artistei* », precum și atingerii unei cromatice lirice și totodată expresioniste¹⁰².

Magdalena Rădulescu, de la începutul activității recunoscută peste hotare ca un talent deosebit, a fost apreciată la adevărata sa valoare și în țară. În 1943, Lucia Dem. Bălăcescu scria : « *E netăgăduit că orice manifestare a unei pictore de talia Magdalenei Rădulescu însemnează în arta românească <...> un eveniment plastic* ». Autoarea se simte obligată de a combate ideea că tehnica și felul de a picta ale Magdalenei Rădulescu « *sînt tributare cu totul* » lui Massimo Campigli. Cele două tablouri ale pictorului italian « *imobilizate în etruscul aspect de unde purced, pictate în ton cenușiu mat* », contrastează « *flagrant cu vibrația dinamică a culorilor foarte grase, chiar lucioase ale Magdalenei* ». Înrudirea dintre operele celor doi artiști o găsește « *mai ales dintr-unele similitudini de gesturi, de atitudini, structura intimă fiind total diferită* »¹⁰³.

Scenă de balet (inv. 2 122), de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, este databilă după anul 1943¹⁰⁴. Reprezentare a unor semănători, pare un dans alegoric, în care ritualul acestei

¹⁰¹ Paul Miracovici, *op. cit.*

¹⁰² Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰³ Lucia Dem. Bălăcescu, *Magdalena Rădulescu*, Alexandru Țipoia, Bob Bulgaru, în *Universul literar*, 30 aprilie 1943, p. 2.

¹⁰⁴ Datarea lucrării se poate aprecia după anul 1943, prin confruntarea cu picturile *Stegarul* (1943) și *După luptă*

(1943), în care întâlnim similitudini de atitudine a unor personaje cu cele din *Scenă de balet*, asemănări ale configurației capetelor și ale redării expresiilor, precum și același mod de a semna lucrările. În *Ioana d'Arc* (1945) și *Călușari* (1945) întâlnim similitudini stilistice în exprimarea contururilor (Cf. reproduceri în : Petru Comarnescu, *op. cit.*).

munci exprimă parcă un sentiment extatic. Evidenta preocupare pentru ritm, pentru repetarea aproape identică a mișcărilor și a expresiilor atribuie grupului de patru personaje semnificația unui gest ce poate fi al permanenței vieții. Paralelismul figurilor nu este perfect, evitând astfel monotonia. Liniile brațelor radiază în evantai, iar aceeași tendință în figurarea picioarelor este mai puțin evidentă.

Desenul, intenționat naiv, e mult simplificat, bazându-se numai pe contururi. Valorația, în scopul redării volumelor, nu există, ci numai petele întunecate ale vestmintelor ce echilibrează compoziția. Tendința spre monocromie, cu diferențieri foarte discrete de la o culoare la alta, contribuie la accentuarea atmosferei solemne a imaginii. Brunul care delimitează compoziția în pagină și ocrul întunecat al fondului pun în valoare semințele aruncate pe pământ, colorate în carmin, siena arsă și siena naturală. Modul de distribuire compozițională a culorilor creează astfel atmosfera spirituală a lucrării.

Această compoziție implicând o semnificație simbolică, sugerind ideea continuității unor tradiții populare, corespunde aprecierilor enunțate de Ion Frunzetti, în anul 1943, cu privire la opera Magdalenei Rădulescu : « *Peste tot s-a relevat fondul ei exotic. Nimeni nu s-a gândit însă acolo < ... > că decorația populară oltenească i-a dat gustul pentru stilizările schematice, unghiulare, și pentru reducerile de plan. Că fondul « oriental » al artistei nu e mai oriental decât este fondul însuși al artei populare românești, și că descîntecele noastre au tot atîta vrajă incantatorie cît magia alchimistilor asiatici* » ¹⁰⁵.

O altă personalitate a picturii contemporane românești care s-a afirmat în perioada interbelică, figurind încă din acel timp printre artiștii noștri remarcabili, este **Lucia Demetriade-Bălăcescu**. Opera sa poate fi recunoscută de-a lungul anilor datorită unor caracteristici devenite permanente, pe care le întîlnim și în cele cîteva lucrări aflate în Cabinetul de grafică al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, datînd din diferite etape ale activității artistei. Verva stilului său, inteligența plastică specifică viziunii sale, strălucirea expresivă a culorilor, caracterul narativ însoțit de un umor subtil sînt cîteva din calitățile care-i caracterizează opera. Calități « nu atît tehnice cît spirituale, care te rețin și te încîntă », erau relevate de N.N. Tonitza în anul 1926 ¹⁰⁶. Constatînd progresul realizat de Lucia Demetriade Bălăcescu, Oscar Walter Cisek sublinia aspectul narativ al lucrărilor expuse în anul 1929, care « vor să fie ilustrații și nici nu sînt altceva ». Portretele și scenele parafrazate, prezentate în acel an, sînt remarcate de autor ca variațiuni semnificative « *împrejurul unor teme amuzante* » ¹⁰⁷. Umorul său incisiv este regăsit de Al. Busuioceanu : « *Expoziția de acuarele și desene a d-nei Lucia Demetriade-Bălăcescu, la Hasefer, a adăugat pagini noi științei noastre de viziune sau de manieră. Penelul sau creionul artistei, incisiv pînă la a deveni cîteodată adevărat vîrf de stilet, conturează și acum lucrurile cu aceeași cruzime de observație și cu aceeași ironică intenție pe care le găsim în toate lucrările artistei* » ¹⁰⁸.

Figura umană este de obicei prezentată în opera Luciei Demetriade-Bălăcescu în portrete de sine stătătoare, în compoziții, sau inclusă în peisaje. Două portrete, datînd din anul 1931, sînt cele mai timpurii dintre lucrările păstrate în Cabinetul de grafică al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România. Atît în portretul de femeie (inv. 233), datat 1931 ¹⁰⁹, cît și în portretul de bărbat (inv. 232), evident înrudit ca viziune și factură cu primul, databil deci în același an, se deosebesc prin intenția de caricaturizare și, totodată, printr-un caracter decorativ și o atmosferă spirituală care amintesc de Matisse. Verva ductului și cromatica pură ne duc totodată cu gîndul la Duffy. Contururile repetate concentric învăluie ca într-un halo portretul de bărbat, proiectat pe un fond de carouri roșii, desenate pe un cîmp alb, în care sînt înscrise mici motive ornamentale în tuș negru. Chiar semnătura, cu monograma LDB, devine un motiv ornamental ondulat, în partea de jos a fon-

¹⁰⁵ Ion Frunzetti, *Cronica plastică. Isachie, Pantell-Stanciu, « Tinerimea-artistică », Magdalena Rădulescu, Alexandru Țipoaia, Bob Bulgaru, « Expoziția zorilor », « Expoziția peisajului », în Vremea, 23 mai, 1943, p. 10.*

¹⁰⁶ N. N. Tonitza, *Salonul Oficial*, în *Universul literar*, 13 iunie 1926, p. 13.

¹⁰⁷ Oscar Walter Cisek, *Expozițiile Tineretului*, în *Gîndirea*, ianuarie—februarie 1929, p. 61.

¹⁰⁸ Al. Busuioceanu, *Forme și culori*, în *Convorbiri literare*, aprilie 1934, p. 340.

¹⁰⁹ Desenul este reprodus în: Ministerul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor, *Salonul de desen și gravură. 1931. Pavilionul Artelor — Șoseaua Kiseleff*, p. 35 și figurează la p. 9 printre lucrările cu nr. cat. 78—82, intitulat *Desen colorat*.



13. — LUCIA DEMETRIADE-BĂLĂCESCU, *Portret de bărbat* (inv. 232).
Tuș, acuarelă și guașă, 218 × 162 mm.

dului. Aceeași viziune, înclinînd însă mai mult spre grafic decît spre pictural, o întîlnim și în portretul de femeie. Contururile viguroase, cu pensula, care dublează în interiorul figurii contururile incisive cu penița, separate între ele de o tentă albă, creează un contrast, o variație care sugerează un joc optic.

Portretul de femeie din anul 1935 (inv. 327) repetă ideea învăluirii într-un halo de contururi. Predominantă ca pictură în guașă, compoziția este foarte nuanțată, variată prin îmbinarea unor facturi diferite, rezultate din densitatea, opacitatea guașei și desenul incisiv în tuș, cu penița, ale cărui curbe unduioase urmează însă moliciunea pensulației.

Printre portretele întîlnite în aceeași colecție merită a fi menționate și *Macedoneanca* (inv. 5 158) datînd din 1942 ¹¹⁰. Într-un desen sintetic în care linia alternează cu pata de valoare cenușie dominantă a rochiei, figura este reprezentată într-o atitudine solemnă, monumentală. Aici nu mai întîlnim obișnuitul umor din compozițiile Luciei Demetriade-Bălăcescu.

Portretul, ca parte integrantă a compoziției cu mai multe personaje, unde ambianța psihologică generală influențează modalitatea de exprimare a tipurilor, este întîlnit în trei expresive lucrări de grafică din colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România : *Înmormîntarea* (inv. 328)

¹¹⁰ Desenul este reprodus în : Ministerul Culturii Naționale și al Căltelilor. Direcția Artelor. *Salonul Oficial de Toamnă. Desen, gravură, afiș, 1942, noemvrie—decembrie*. Fundația

Dalles, Bulevardul Brătianu, pl. 23 și figurează la p. 13, cat. nr. 124, *Macedoneancă*.



14. — LUCIA DEMETRIADE-BĂLĂCESCU, *Viață bucureșteană — La modistă* (inv. 9 256).
Guașă acvarelată și tuș cu penița, 357×512 mm.

și două scene din *Viața bucureșteană* (inv. 9 255 și 9 256)¹¹¹. În prima întâlnim o gamă variată de tipuri, tratată fără gravitate. Asemenea ideii concretizate de Ion Stan Pătraș în « cimitirul vesel » de la Săpînța, *Înmormîntarea* emană un umor nemalițios al unei situații tragice firești, inevitabile. Figurile tind spre grotesc, spre caricaturizare. Expresiile sînt variate, de la privirile extatice ale rudelor la curiozitatea trecătorilor de pe stradă ce afectează mîhnirea, precum și la fixitatea stupidă a bărbaților care escortează cortegiul funerar. Lucrarea, foarte spirituală, îmbie la analiză narativă pînă în cele mai mici amănunte.

Ca viziune stilistică, are un caracter decorativ, planimetric în ansamblu, cu o ușoară sugerare a volumelor la detalii. Prin contururile foarte discrete în creion, suprafețele de culoare sînt decupate, în același timp, izolate unele de altele și prin halouri albe. Spre deosebire de cromatică frecvent întâlnită în pictura Luciei Demetriade-Bălăcescu, aici domină cenușurile. Chiar ocrul, verdele și albastrul au nuanțe cenușii. *Înmormîntarea*, datată 1932, amintește de cele două portrete din 1931, fiind gîndită pe un contur închis ce înscrie elementele din centrul compoziției.

Zugrăvind pe de altă parte aspecte banale ale vieții, artista le conferă o atmosferă deosebită, aproape ireală. În *Viața bucureșteană* (*La croitoreasă*) personajele par să plutească, să evolueze în aer, într-o tridimensionalitate a luminii. Susținută de un desen pur, ce amintește din nou de Matisse, culoarea apare aici de sine stătătoare, avînd un volum propriu, fără a urmări volumul obiectelor. Ele-

¹¹¹ Cele două lucrări aflate în cabinetul de grafică fac parte dintr-un ciclu de 15 lucrări, prezentate de artistă în 1938, cf. *Lucia Demetriade-Bălăcescu. Expune viața bucureșteană în guașă* <sic>, *acvarelă, peniță*. Deschisă 3—31 martie. Sala Dalles. Joi 3 martie 1938. Catalog, p. 2; *Viața bucureșteană. 5 voluptăți masculine*: 1. Butonul 2. Pisălogul, 3. Educație, 4. Politică, 5. Jocuri. *5 voluptăți feminine*: 6. Frumusețe, 7. Croitoreasă, 8. Modistă, 9. Ceai de cucoane,

10. Tîrguleli. *5 voluptăți ambigene*: 11. Cancanuri, 12. Restaurant, 13. Vitrină, 14. Contraste, 15. Calea Victoriei. Ciclul are un text introductiv semnat de graficiană însăși: « *Spiritul de zeșlemea este mai accesibil publicului nostru decît cel religios. De aceea am ales anul ăsta un subiect profan, clipe de viață bucureșteană, și le-am împărțit în voluptăți. Ironice? Un scriitor francez spune că ironia e taina dușiet.* L.D.B. »

mente decorative apar și aici, neavînd însă rolul de a da impresia de planimetrie. Guașa are catifelări de pastel, cu miezuri intense, diluată spre contururi, transformate în străluciri albe, luminoase. Din același an, 1938, datează și *Viața bucureșteană (La modistă)*. Aceeași viziune din scena precedentă este împinsă mai departe. Aici compoziția poate să fie o scenă de carnaval sau o acțiune fictivă. Narativul iese din domeniul realului, căpătînd — ca și în literatură — un iz de poveste. Personajele nu mai sînt cele din lumea înconjurătoare, obișnuită. Din punct de vedere stilistic, un desen matissian, pur, echilibrat ordonează compoziția. Culoarea are o vervă și o strălucire care prevestesc lucrările de mai tîrziu ale pictoriței. Pigmentul este în general pur. Stridențele sînt atenuate de nuanțe neutre sau stinse. Halourile albe din jurul culorilor sînt aici mai mari, compoziția e mai luminoasă, aerul circulă în voie. Factura este variată, culorile fiind foarte divers aplicate, mergînd pînă la a folosi pentru fiecare culoare o factură proprie. Compoziția prezintă detalii ornamentale, fără a avea însă un caracter decorativ bidimensional.

Desenul colorat *La croitoreasă*, la prima sa expunere, era apreciat de Ionel Jianu drept « o șarjă de cea mai bună calitate, realizată cu o ironie directă, cu un zîmbet de înțelegere »¹¹².

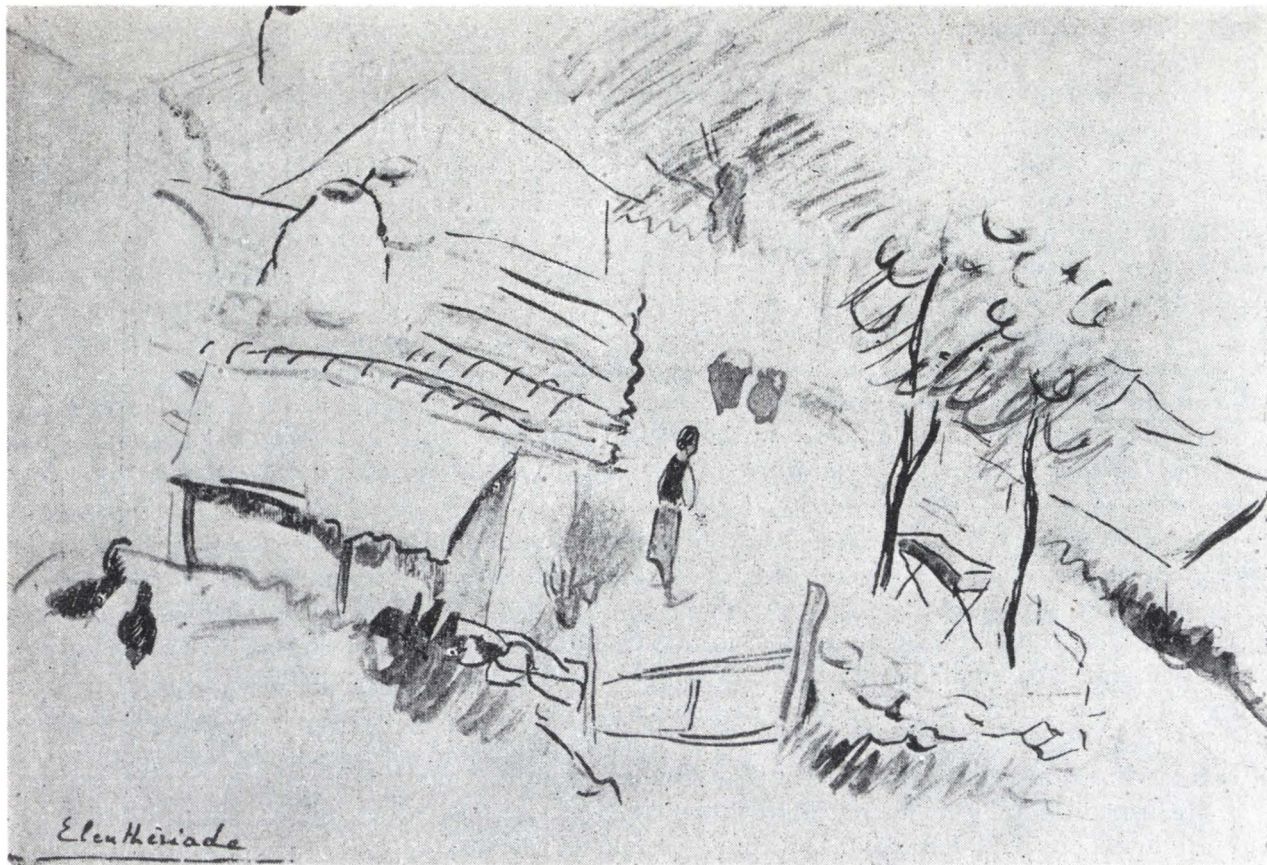
Cu prilejul aceleiași expoziții, Al. Paleologu vedea în arta Luciei Demetriade Bălăcescu « un joc de inteligență cristalizat în linia spirituală a desenului și în exuberanța coloristică »¹¹³.



15. — MICAELA ELEUTHERIADE, *Casă din Balic* (inv. 6 614).
Tuș cu pensula și acuarelă, 393 × 495 mm.

¹¹² Ionel Jianu, *Cronica plastică. Dalles. Expoziția d-nei Lucia Demetriade Bălăcescu. Mozart. Expoziția d-lui Al. Ciucurencu*, în *Rampa*, 14 martie 1938, p. 8.

¹¹³ Al. Paleologu, *Cronica plastică. Expoziții: Ștrato, Tonitza și Lucia Demetriade-Bălăcescu — (Sala Dalles)*, în *Universul literar*, 12 martie 1938, p. 4. Este produs, fără a fi menționat în articol, desenul colorat *La modistă*.



16. — MICAELA ELEUTHERIADE, *Curte din Balcic* (Inv. 974).
Tuș și acuarelă, 275 × 400 mm.

Opusă, prin atmosfera spirituală, operei Luciei Demetriade-Bălăcescu, opera **Micaelei Eleutheriade** este produsul unui alt tip de inteligență, degajând totodată « *inteligentă, grație, îngemănări de tonuri fine și armonice* »¹¹⁴. Cele două peisaje ale Micaelei Eleutheriade, aflate în colecția de grafică a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România¹¹⁵, au însă un aspect particular ce le apropie de unele lucrări ale Luciei Demetriade-Bălăcescu și anume sugerarea unei lumi ireale, pornind de la elemente reale. *Casa din Balcic* (inv. 6 614) emană o atmosferă poetică. Folosind pensula, nu penița, desenul devine pictural, cu moliciuni și transparențe de acuarelă. Chiar contururile sînt lipsite de incisivitate, liniile urmează direcții curbe, laviul apare în pete delimitate de contururi care, cu toate că domină desenul, își păstrează caracterul pictural prin nuanțarea sensibilă a ductului. Lumina topește formele, imaginea foarte aerată este invadată de albul-gălbui al hîrtiei.

Aceeași atmosferă ca și în desenul precedent, dar cu mai puțină poezie, o întîlnim în al doilea peisaj, reprezentînd *Curte din Balcic* (inv. 974). Caracterul grafic e mai accentuat. Compoziția reprezintă o curte interioară, cu perspectivă plonjantă, răsturnată spre un plan vertical, dînd astfel o vagă impresie de ireal, de poveste. Aici aspectul literaturizant rezultă din elementele narative și din perspectiva ce dă o senzație de plutire, pe cînd în peisajul amintit anterior poezia se află chiar în structura plastică a liniei și a valorății.

Pictorița a fost apreciată favorabil încă de la începutul activității : « *Micaela Eleutheriade — scria N.N. Tonitza în anul 1926 — e pentru noi o necunoscută. „Natura” d-sale „moartă” ne-a reținut, totuși, privirea prin excepționale calități, cari, ni se pare, sînt mai mult de ordin emoțional decît de ordin tehnic* »¹¹⁶. La Salonul Oficial din 1931, Aurel D. Broșteanu admira « *cultura expresiei, armo-*

¹¹⁴ N. N. Tonitza, *Salonul Oficial. II*, în *Universul literar*, 1 mai 1927, p. 266.

¹¹⁵ Cf. afirmații orale a Micaelei Eleutheriade, cele două desene sînt lucrate la Balcic între anii 1934—1936. Peisajul cu casă (Inv. 6 614) este înrudit prin compoziție și factură

cu un desen colorat, datat 1934, din colecția artistei (vezi Ion Frunzetti, *Micaela Eleutheriade*, București, 1967, II. 9: *Casă cu măgăruș*, 1934).

¹¹⁶ N. N. Tonitza, *Salonul Oficial*, în *Universul literar*, 6 iunie 1926, p. 13.

nizarea minunată a valorilor » care « fac din peisagiile Micaelei Eleutheriade pagini de artă adevărată »¹¹⁷.

Numărul 10 al revistei *Gândirea*, din decembrie 1939, prezenta, prin pana lui Al. Busuioceanu, situația excepțională a manifestărilor expoziționale : « Sezonul artistic s-a început în acest an destul de târziu și timid. Zgomotele războiului n-au favorizat, nicidecum lumea muzelor și au aruncat întotdeauna nelinști printre slujitorii acestora ». Printre sălile de expoziție deschise în acele momente grele, autorul prezenta și Fundația Dalles unde puteau fi văzute lucrările lui Nicolae Grant și ale Micaelei Eleutheriade. Pictorița era remarcată pentru îmbinarea calităților cromatice cu cele grafice. Efectul de « expresivitate » era realizat « prin conture ca și prin culoare ». Grafia tabloului era judecată aparte față de întregul său, ca un element ce desigur se impunea printr-un caracter de sine stătător : « un desen simplu și în aparență fugar fixează totuși linii sigure, care concentrează atenția și dau obiectului realitate »¹¹⁸. Cîțiva ani mai târziu, la expoziția personală a artistei din anul 1943, Ion Frunzetti relevă caracterul afectiv propriu operei Micaelei Eleutheriade, care « sugerează fără să cuvînteze, printr-o aluzie indirectă la anumite categorii de senzații, atmosfera intimistă a unui interior <...> sau atmosfera ozonată a unui peisaj păduros ori calma însorire a unei grădini de țară, toate raportate la echivalentul lor emotiv »¹¹⁹. Aceste considerații corespund fondului liric al desenelor Micaelei Eleutheriade, aflate în patrimoniul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.

Artistă cu preocupări multiple, încadrată din tinerețe în mișcarea de avangardă din țara noastră — ca, de exemplu, în gruparea « Contîmporanul »¹²⁰ — **Margareta Sterian** este totodată plasticiană și literată. Pătrunderea literaturii în pictura sau grafica Margaretei Sterian, fie prin caracterul narativ al unora dintre compoziții, fie prin însăși atmosfera spirituală a altora, se resimte de-a lungul activității sale, aspirație pentru materializarea unui ideal « în imagini pictate, poeme, modelaje sau în acele comunicări prin intermediul firului de mătase <...> »¹²¹.

Realistă în alegerea temelor, Margareta Sterian a tins însă adesea către domeniul fantastului prin interpretarea lor. Încă din primii ani ai participărilor la expoziții, caracterul narativ ieșea în evidență din imaginile sale. Astfel, în 1931, Aurel Broșteanu întâlnea « literatură », « fantezia anecdotică », în lucrările prezentate de « Grupul Nostu »¹²², fantezie pe care o numea « încîntătoare » cu prilejul participării artistei la Salonul Oficial¹²³. Același autor remarcă, în cadrul expoziției « Artă Nouă », din 1932, « caracterul pur ilustrativ al lucrărilor » expuse de Margareta Sterian, de altfel ca și al aelora datorate Luciei Demetriade-Bălăcescu¹²⁴.

Doi ani mai târziu, Margareta Sterian intrase în conștiința criticii ca o artistă de merit, fiind considerată de Al. Busuioceanu printre cei « a căror personalitate e destul de încercată pentru a nu mai fi nevoie să stăruim asupra lor »¹²⁵. În 1937, cu ocazia Expoziției Internaționale de la Paris, tot Al. Busuioceanu avea s-o menționeze printre pictorii ale căror tablouri « caracterizează tînăra școală românească și străduințele ei merituose de înnoire »¹²⁶.

Cele trei lucrări de grafică ale Margaretei Sterian pe care le putem vedea la Muzeul de artă al R.S. România datează din anul 1933. Deși motive compoziționale nesusceptibile de a fi transfigurate fantastic, ele sînt totuși desprinse de realitatea obiectivă.

În *Peisajul panoramic* (inv. 5 149), ce reprezintă un mic port, figurează și o moschee printre construcțiile reprezentate, element în plus față de configurația terenului ce pledează pentru loca-

¹¹⁷ Aurel D. Broșteanu, *Salonul Oficial*, în *Gândirea*, mai 1931, p. 237.

¹¹⁸ Al. Busuioceanu, *Expoziții*, în *Gândirea*, decembrie 1939, p. 580.

¹¹⁹ Ion Frunzetti, *Cronica plastică. O.N.T. — Zugravul Savu Moga (1816—1899) — Căminul Artei — Micaela Eleutheriade*, în *Vremea*, 28 noiembrie, 1943, p. 10.

¹²⁰ Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, București, 1976, p. 447.

¹²¹ Margareta Sterian, *Expoziție retrospectivă — Pictură, grafică, ceramică*, septembrie—octombrie 1977, București, Sala Dalles. <Cuvînt introductiv de Margareta Sterian.> Oficiul de expoziții al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, p. 3.

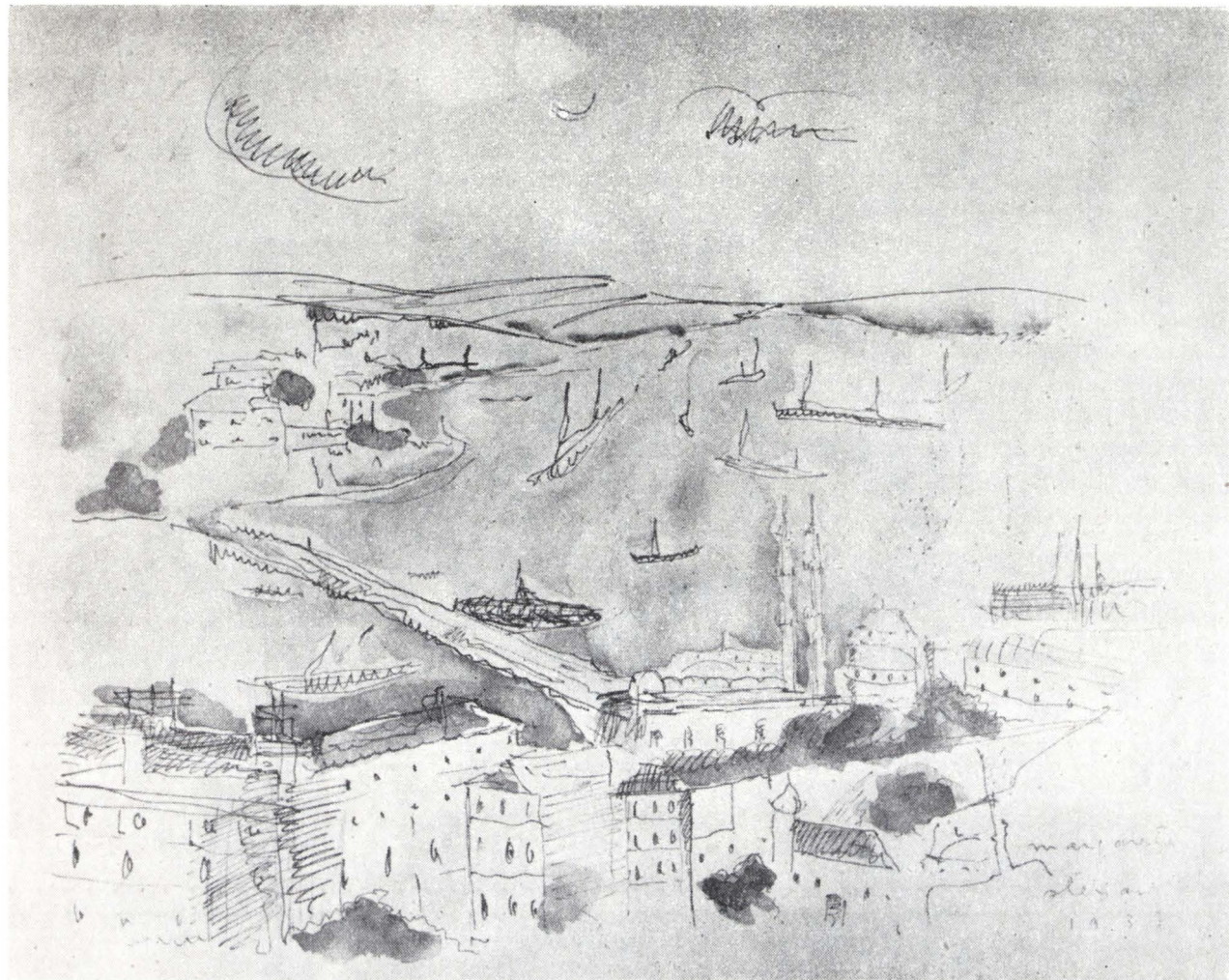
¹²² Aurel D. Broșteanu, *Grupul Nostu*, în *Gândirea*, aprilie 1931, p. 188—190.

¹²³ Aurel D. Broșteanu, *Salonul Oficial*, în *Gândirea*, mai 1931, p. 237—238.

¹²⁴ Aurel D. Broșteanu, *Expozițiile I. Theodorescu-Ston, S. Mütznér, Nutzi Acontz și « Artă Nouă »*, în *Gândirea*, februarie 1932, p. 90—92.

¹²⁵ Al. Busuioceanu, *Forme și culori*, în *Convorbiri literare*, mai 1934, p. 446.

¹²⁶ Al. Busuioceanu, *Pictura și sculptura românească la Expoziția Internațională de la Paris*, în *Artă și tehnică grafică*, caietul nr. 2, decembrie 1939, p. 41.



17. — MARGARETA STERIAN, *Peisaj* (Inv. 5 149).
Acuarelă și tuș cu penița, 325 × 465 mm.

izarea desenului la Constanța. Atmosfera este transparentă datorită viziunii de ansamblu și facturii. Rolul dominant îl are linia în tuș, cu conturări rapide, într-un duct unic — dreaptă sau ondulată, cu hașurări aerate pe suprafețele umbrite. Culoarea apare nuanțat tratată ca densitate, de la pete opace până la transparente de mare sensibilitate.

Vibrat nuanțat și, în același timp, viguros, acest desen colorat se caracterizează prin vervă și o anume atmosferă spirituală. Nu este o rezolvare pur realistă a unui peisaj panoramic, ci o interpretare originală în reprezentarea micului port. Datorită soluțiilor de perspectivă contrastante între desfășurarea panoramică a orașului în registrul de jos, precum și cea a orizontului cu relief deluros, ambele tinzând spre frontalitate și adoptînd o perspectivă plonjantă moderată, pe de o parte, și zona apei, pe care plutesc ambarcațiuni desenate cu umor, realizată într-o accentuată perspectivă plonjantă, pe de altă parte, întregul port se înscrie într-un plan ce înclină spre verticală, desprins de orizontalele compoziției și impunîndu-se astfel cu pregnanță privitorului.

Florile (Inv. 5 151) par a fi niște flori fantastice, înrudite cu cele ale lui Odilon Redon. Atmosfera în care se integrează vasul cu flori e abstractă : ocrul hîrtiei. Nu se observă nici o încercare de precizare a mediului ambiant. O umbră din hașurări cu penița, conturată asemenea unei frunze cu nervuri, apare în dreptul vasului, umbră transparentă ce are mai curînd valoare ornamentală decît de situate în spațiu.

Nuanțarea cromatică este variată, atît prin valorație cît și prin diferențierile de factură în guașa opacă și cea acuarelată. Conturările în tuș, cu penița, au o valoare ornamentală. Totul se înscrie într-un plan vertical, astfel încît sugestia pentru un proiect de panou decorativ ar putea fi atribuită acestui vas cu flori.



18. — MARGARETA STERIAN, *Fructieră* (inv. 5 152).
Guașă și tuș pe hîrlie ocră, 513 × 382 mm.

Cea de a treia lucrare, o natură moartă cu *Fructieră* (inv. 5 152) este mai riguros construită amintind, desigur cu exagerare, de cubismul lui Picasso sau Braque. Întreaga imagine este înscrisă într-un plan ce tinde spre verticalitate prin acuzata perspectivă plonjată a cupei fructierei, în care fructele sînt reprezentate aproape frontal. Aerul circulă în jurul fructierei datorită unor pete transparente, acuarelitate și a unor hașurări rarefiate, în tuș cu penița. Domină petele dense de guașă în raport cu grafia tușului.

Compoziția este originală nu numai datorită neconcordanței punctelor de fugă în reprezentarea în perspectivă a aceluiași obiect, ci și prin înscrisura fructelor, aproape în totalitate, în conturul curb al fructierei. Astfel imaginea dobîndește un caracter static, puternic încheșat. Fiecare obiect din cadru este o entitate și are volumul său. În ansamblu însă, planimetria se impune înglobînd fructiera în întregul său, lipsit de tridimensionalitate. Aici, mai pronunțat decît la florile amintite, avem sentimentul detașării de realitate ¹²⁷.

¹²⁷ Ultimele două lucrări sînt probabil cele expuse de Ministerul Instrucției, Cultelor și Artelor. *Salonul Oficial. Desen, gravură*(...), noiembrie 1933. Pavilionul Artelor.

Șoseaua Kiseleff, București, p. 37, cat. nr. 372, *Natură moartă, fructe* (desen colorat), p. 373, *Natură moartă, flori* (desen colorat).



Cabinetul de grafică al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România cuprinde în colecția sa și câteva desene datorate unor valoroase sculptorițe din generația interbelică. Dintre acestea, cele mai interesante sînt cele ale **Miliței Petrașcu**. Însuflețită animatoare a vieții artistice, participantă la manifestările de avangardă, Milița Petrașcu a fost membră nu numai a asociației femeilor artiste pictori și sculptori, ci și a uneia din cele mai înaintate grupări din România acestei epoci, «Contemporanul», alături de Marcel Iancu, M.H.Maxy, Mattis Teutsch, Victor Brauner.

N. N. Tonitza, în anul 1926, include pe Marcel Iancu și pe Milița Petrașcu printre autenticele talente ale prezentului, care vor rămîne «clasice» cu toate că reprezintă «curentul cubist-construc-tivist integralist <...> o ultimă noutate...berlineză». Alături de «un talent așa de puternic ca acela al d-lui Marcel Iancu», personalitatea Miliței Petrașcu îi pare «un frumos temperament», dar îi «amintește prea mult de meșterii „negri” — și de un primitiv adevărat, fiindcă sincer, Brâncuși»¹²⁸.

Cu toate că încă foarte tinărară, Miliței Petrașcu i se recunosc meritele, fiind reprezentată în Pinacoteca Statului încă din 1930, ca și alte două tinere sculptorițe, Irina Codreanu și Margareta Cosăceanu¹²⁹. Este anul din care Muzeul de artă al Republicii Socialiste România posedă două desene: *Portret de femeie* (inv. 3 953) și *Nud de femeie* (inv. 3 954). Primul este un desen în creion,

¹²⁸ N. N. Tonitza, «Contemporanii» (Marcel Iancu — Milița Petrașcu), în *Universul literar*, 28 martie 1926, p. 13.

¹²⁹ Tache Soroceanu, *Pinacoteca Statului*, în *Gîndirea*, octombrie 1930, p. 360.

ușor șarjat, manifestind tendințe expresioniste, mai ales în prezentarea ochilor. Valorația este redată într-un duct variat, condus de la hașurile drepte, paralele ale părului la liniile ondulate, suprapuse ale carnației. *Nudul*, compus pe orizontală, este conturat în linii multiple, diferențiat valorate, sugerînd volumul. Pe alocuri, hașuri foarte dinamice, dezordonate însoțesc conturul pentru a accentua zonele mai intens valorate.

Un an mai tirziu, Miliței Petrașcu i se recunoaște meritul de a face parte dintre cei situați pe « trepte înalte pe care le urcă sensibilitatea cea mai diferențiată spre înfățișarea curată a stilului »¹³⁰. Un studiu de nud de femeie în genunchiată, evident poză de atelier, desenat probabil în acest an¹³¹, are un plus de expresivitate și de forță față de desenele menționate mai sus. Lucrată în tuș cu penița și laviu, schița se suține numai prin contur. Dar, laviul, transparent în ansamblu, cu accente mai opace în centrul compoziției, subliniază dinamica atitudinii și vigoarea desenului. Un alt studiu, reprezentînd două nuduri de femeie, în picioare (inv. 962)¹³², are o vigoare deosebită, fiind desenat în contururi accentuate, incisive, întărite de hașuri în peniță. Amîndouă nudurile au o tentă de laviu, pe



20. — MILIȚA PETRAȘCU, *Două nuduri de femei în picioare* — *Studiu* (inv. 962). Tuș cu penița și laviu pe fond ocru, 178 × 125 mm.

¹³⁰ Aurel D. Broșteanu, *Salonul Oficial*, în *Gândirea*, mai 1931, p. 237–238.

¹³¹ Cf. Muzeul Toma Stelian, *Catalog...*, p. 95, cat. nr. 276. *Studiu (Nud de femeie în genunchiată)*. « A figurat la Salonul de desen și gravură din 1931 ».

¹³² Reprodus în: Ministerul Instrucțiunii, Culelor și Artelor, *Salonul de desen și gravură. 1931*. Pavilionul Artelor. Șoseaua Kiseleff, pl. 34, p. 17, cat. nr. 255 *Desen sau 256 Desen*.



21. — MILIȚA PETRAȘCU, *Studiu de nuduri de femei șezând* (inv. 3 626).
Tuș cu pensula și penișă și cretă albă pe fond gri. 302×413 mm.

alocuri despărțită de contur printr-o zonă luminoasă. Particularitatea acestui desen constă în faptul că sugerează o sculptură văzută din două unghiuri: din față și din profil. Mișcarea este aproape identică, înălțimea lor este egală, având aceeași paginație pe înălțime. Totodată compoziția are un ritm de friză decorativă. Ca atitudine, figurile amintesc de sculpturile Renașterii italiene.

Alte două desene se deosebesc printr-o factură inedită, în care fondul întunecat contribuie la sugerarea unei atmosfere spirituale ce depășește cadrul unor studii obișnuite. *Studiu de nuduri* (inv. 3 418) reprezintă două femei care pozează. Deși atitudinile sînt statice, desenul are dinamism prin multiplicarea liniilor contururilor. Nuanțat valorat, desenul sugerează relieful volumelor. Atitudinea personajelor este meditativă, are o solemnitate ce ne duce cu gîndul la o intenție alegorică. Celălalt *Studiu de nuduri de femei* (inv. 3 626) este poate desenul care mărturisește cel mai bine vocația de sculptor a Miliței Petrașcu. Cele două nuduri par înnodate, ca într-un grup statuar. Volumele sînt proeminente. Este un desen cu tendințe expresioniste, atît în rezolvarea trăsăturilor figurilor, cit și în reprezentarea proporțiilor și atitudinilor. În ceea ce privește personajul din dreapta, acesta amintește de deformările cubiste ale lui Picasso. Materialul folosit este dens, aproape îmbicsit, folosind accentele opace ale tușului în contrast cu luminozitățile cretei albe.

Deși se referă la sculptura Miliței Petrașcu, rîndurile pe care i le-a consacrat Aurel D. Broșteanu în anul 1932 sînt potrivite de asemenea desenelor sale: « *Arta Militzei Petrașcu se distinge prin noblețea reprezentărilor figurale, prin interiorizarea expresiei, prin grația spiritualizată a chipului omenesc. Ea constituie un exemplu binefăcător în dezorientarea ambianței* »¹³³.

¹³³ Aurel D. Broșteanu, *Expozițiile I. Theodorescu-Sion*, S. Mûțner, Nutzi Acontz și «Arta Nouă», în *Gîndirea*,

februarie 1932, p. 90—92.

Din opera Irinei Codreanu, realizată în perioada interbelică, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România păstrează un singur desen : *Nud de femeie*, datat 1935 (inv. 400)¹³⁴. Este o lucrare de viziune realistă. Compusă frontal, imaginea reprezintă o femeie culcată într-o poziție asemănătoare cu cea a *Odalisei* de Delacroix, din colecția Zambaccian. Personajul se proiectează pe un zid cu fereastră, centrat în pagină. Reprezentarea ce tinde spre planimetrie este însoțită de un desen care devine ornament decorativ în figurarea părului, a mărgelilor, a draperiei, a ferestrei. Desenul, în ansamblu, este fragil, cu un duct ondulat, mlădios.

Grafica din această perioadă a sculptoriței Céline Emilian este reprezentată de o schiță în tuș, cu semnificație alegorică : *Întoarcerea de la câmp*. Tematic și stilistic, desenul aparține concepției academice. Ecourile mentalității progresiste ale epocii nu se fac simțite în această imagine idilică, pastorală : două personaje, un bărbat și o femeie, cu buchete de flori, în poziții dansate, asemenea unor personaje de basm. Caracterul narativ e evident. Compoziția este realizată pe o structură în evantai. Linia este egal valorată, contururile multiple accentuând dinamica atitudinilor. Ideea realizării unui grup statuar s-ar putea să fi generat lucrarea.



Lucrările de grafică ale pictorițelor și sculptorițelor pe care le-am prezentat mai sus constituie o parte din întregul artei românești interbelice, care cuprinde un ansamblu de aspecte variate, reflex al curentelor artistice europene ale vremii și, totodată, expresie a specificului românesc.

Mulți dintre artiștii care au creat în perioada interbelică aveau să-și continue opera și după anul 1944, pentru a-și aduce contribuția valoroasă la constituirea patrimoniului cultural contemporan românesc. Printre ei se numără și o parte din artiste plastice amintite, al căror însemnat aport nu poate fi contestat.

GROUPES ARTISTIQUES FÉMININS ET CERTAINS ASPECTS DES ARTS GRAPHIQUES ROUMAINS DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

RÉSUMÉ

Dès 1916, en inaugurant à Bucarest le premier Salon des femmes peintres, celles-ci ont manifesté leur désir d'exprimer leurs conceptions artistiques.

Les expositions des artistes femmes — de plus en plus nombreuses — se sont poursuivies, certaines dans le cadre des groupes féminins, ce qui a contribué à imposer quelques talents authentiques à la critique et au public.

Entre les deux guerres apparaissent des chroniques qui s'intéressent aux manifestations féminines et qui reflètent le changement graduel de la mentalité des critiques, depuis l'appréciation *subjective* isolée sur la « sensibilité spécifique féminine » jusqu'à la reconnaissance *objective* des œuvres des femmes peintres et sculpteurs en tant que partie intégrante de l'art plastique roumain.

Quelques travaux représentatifs des peintres et sculpteurs femmes — dessins, aquarelles, gouaches, pastels —, qui se trouvent au Cabinet des estampes et dessins du Musée d'art de la République Socialiste de Roumanie, témoignent de leur contribution aux tendances artistiques de l'entre-deux-guerres. L'auteur nous présente, en partant d'eux, des aspects créateurs de l'activité de Cecilia Cuțescu-Storck et Olga Greceanu — initiatrices des manifestations artistiques féminines —, de l'œuvre d'aquarellistes de Rodica Maniu et Maria Pillat Brateș, des ouvrages des artistes Nutzi Acontz, Elena Popea, Magdalena Rădulescu, Lucia Demetriade-Bălăceascu, Micaela Eleutheriade, Margareta Sterian, dont l'apport novateur est incontestable, ainsi que des dessins de deux sculpteurs femmes réputées : Militza Petrașcu et Irina Codreanu.

¹³⁴ Desenul figurează în Muzeul Toma Stelian, *Catalog...*

p. 60, cat. nr. 56.

ELEMENTE PENTRU O REDESCOPERIRE A LUI CORNELIU MICHĂILESCU I.

de ANDREI PINTILIE

Numele lui Corneliu Michăilescu¹ circulă deja ca o valoare certă în scrierile despre avangarda românească; tocmai de aceea există riscul să fim bănuți de umor involuntar atunci când afirmăm că « acoperirea » valorii, adică opera, este încă insuficient cunoscută². Ne permitem să atragem atenția celor care ar putea nutri un asemenea gând, că, după cum în arta mai veche există atâtea opere cărora nu li se cunoaște autorul, în secolul XX și mai ales la noi, un număr apreciabil de nume circulă fără cunoașterea necesară a operei³. Să se datoreze oare situația amintită inversării unor etape obligatorii, adică faptului că, adeseori, popularizarea precede studiul?

Michăilescu este o apariție singulară în pictura și chiar în mișcarea de avangardă din România. « Fiecare tablou al său epuizează în țesătura lui o problemă și o tulburare », intuia Camil Baltazar. Dar dacă aproape toți criticii au resimțit « tulburarea », nici unul nu a încercat să-și facă accesibilă « problema »; în mod semnificativ Michăilescu a fost apreciat în presă cu rezerve nemărturisite⁴. Fiind și un distins minutor al condeiului, artistul a fost acela care a furnizat criticii câteva elemente de interpretare a propriei opere. Repetatele sale referiri la « creația pură » și la « poezia plastică » au constituit imediat repere și au dat prilejul situării lui într-o anumită familie spirituală. Iată, de pildă, opinia lui I.I. Cantacuzino: « Desprinse de tot ceea ce nu este „esență”, aceste elemente (picturale), frământate și reconstituite, merg să redea altă viziune, sintetică și esențială... Este un fel de pictură pură dacă vrei, așa cum d-l Ion Barbu face poezie pură »⁵. Prin urmare era pus în evidență un

¹ Optăm pentru forma ortografică MICHĂILESCU, pentru că, la fel ca și în alte cazuri (Tonitza, Theodorescu-Slon, Iorgulescu-Yor, Michaela Eleutheriade) « fantazia » ortografică reprezintă o disociere intenționată între numele de artist și cel din dosarul stării civile.

² Cu prilejul unei mici retrospective Corneliu Michăilescu (Muzeul Simu, 1970), un critic mărturisea că prin « confruntarea directă cu operele, cu elocvența pură a limbajului lor » exegetul poate avea surpriza de a constata « că istoria artei unei epoci s-a desfășurat altfel decât era convins că s-a desfășurat » (Amelia Pavel, *Expoziția Corneliu Michăilescu, în România literară*, 23 iulie 1970).

³ Un alt exemplu « celebru » este, fără doar și poate, Marcel Iancu.

⁴ Cu prilejul expoziției societății « Arta Română », un critic scria: « Corneliu Michăilescu este o rară apariție de crez de artă și fanatism într-un mediu atât de puțin apropiat de preocupările lui intelectuale. În cele două săptămâni cât a durat expoziția <...> operele lui au fost motiv de întrebare nu numai pentru publicul așa de puțin pregătit <...>, dar și așa zisa critică serioasă a trecut repede prin fața panourilor lui, pentru că artistul scapă unei clasări atât de iubite în constatățile acestei critici ». (Tache Sorocanu, *Arta Română, în Universul Literar și artistic*, an XLIV, nr. 14, 1 aprilie 1928). O opinie asemănătoare era formulată astfel de Tonitza:

« În atitudinea acestui artist — care se încăpățânează de atâtea ani să-și aplece, prin îngemănarea liniilor și a culorilor, un echivalent sufletească propriu, este nu știu ce eroică obsesie, nu știu ce cavalierească mândrie, nu știu ce tumultuoasă înclinare spre sacrificiu și spre o religioasă voluptate față de hula publică... E un caz rar și la noi, în ultima vreme singurul caz aproape — în care statornicia într-un crez estetic („creațiunea pură”) te dezarmează, te subjugă și te constrânge la admirație ». (N. N. Tonitza, *Corneliu Michăilescu, în Curentul*, 28 februarie 1931).

⁵ Remarcabilă ni se pare apropierea de poetul Ion Barbu. Pe de altă parte vom clarifica intuiția lui I. I. Cantacuzino precizând că pictura lui Michăilescu era mai puțin o « pictură pură », care s-ar fi cerut validată de o estetică non-figurativă, cât o « poezie plastică pură » intersectând într-un punct ideal sfera limpidă a creației barbiene. Oferim spre meditație un fragment definitoriu pentru poetica barbiană, fragment care ar fi putut fi așternut pe hirtie și de mina pictorului: « Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență. Domeniul visului este larg și întotdeauna interesant de explorat, în felul acesta înțelegând suprarealismul, care în cazul nostru devine un infrarealism » (I. Valerian, *De vorbă cu d-l Ion Barbu, în Ion Barbu, Pagini de proză*, București, 1968, p. 39).



Fig. 1. — Corneliu Michăilescu (fotografie din anul 1931),



Fig. 2. — C. Michăilescu, *Autoportret* (1928).

anumit caracter imaginativ și concomitent abstract al acelei picturi, ca și o atitudine artistică dedusă din operă și, probabil, din cunoașterea directă a omului. Este regretabil că, poate dintr-o excesivă pudoare, nu s-au urmărit datele unei biografii clarificate prin opere. Așa cum s-a mai arătat, într-un anumit sens « există o continuitate între operă și persoană, ba chiar <...> o adevărată identitate »⁶. Anumite trăsături de caracter care determinau la Michăilescu o atitudine de viață (« cavalerescă mândrie », de exemplu) se oglindesc perfect în rigoarea intelectuală cu care încearcă să-și domine *fantazia în primul său stil*, așa cum experimentele cu mescalină sînt imposibil de neglijat în considerarea celui de al doilea⁷. Dealtfel, ce unitate mai perfectă a actelor și operelor ne putem imagina dincolo de formularea pe care a dat-o pictorul însuși idealului său de artă: un « tot psihic »? « *Le trait fondamental de toutes les expressions humaines est que leur signification dépasse toujours le moment présent, la situation présente. Elles signifient toujours une tranche d'expérience ou de vie, un morceau d'histoire. Les signes à la fois marquent et fixent les phases de l'objectivation. Ils en traduisent les aspects et les particularités, ils dessinent ainsi l'histoire de l'esprit* »⁸.

Departa de a fi fost un individualist⁹, Corneliu Michăilescu avea cu siguranță conștiința individualității sale superioare, a sacrificiului ființei sale egoist-umane pentru un ideal (« eroică obsesie », seria însuși Tonitza!). Într-un portret fotografic din anul 1931 putem recunoaște cu ușurință masca aceleiași « mîndrii cavaleriești » care putea fi remarcată și într-un autoportret desenat anterior¹⁰.

⁶ Luigi Pareyson, *Estetica formativă*, trad. rom. Marian Papahagi, București, 1977, p. 138.

⁷ Despre experimentele cu mescalină și influența lor asupra lui C. Michăilescu vom scrie cu un alt prilej.

⁸ Ignace Meyerson *Les Fonctions psychologiques et les oeuvres*, Paris, 1948, p. 10.

⁹ Ca tip caracterologic Michăilescu era cu siguranță un ixiotim: căuta mereu colaborarea sau identitatea de idei cu oamenii de aceeași meserie. Între anii 1924—1928 a făcut parte din comitetul de conducere al Sindicatului artelor frumoase; într-un articol intitulat *Bucureștii, centru european*

de artă (Vittorul, 1 octombrie 1927) propunea transformarea capitalei într-un oraș internațional al artelor prin înființarea unei bienale similare celei de la Veneția și țesea în jurul acestei idei o întreagă utopie cultural-economică. În sfîrșit, aderarea sa la grupul artiștilor de avangardă se poate datora aceluiași impuls ixioid, cu atât mai mult cu cît comportamentul « dadaist » al colegilor îi era străin.

¹⁰ Desen publicat în *Universul literar*, numărul din 22 aprilie 1928, reproduș și în Petre Oprea, *Corneliu Michăilescu*, București, 1972.



Fig. 3. — C. Michăilescu, *Profil de orientală* (1919), colecția familiei.



Fig. 4. — C. Michăilescu, *Cea mai nouă Olympia* (1930), Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

Neîndoielnic în autoportret această autocaracterizare (inconștientă?) transpare cu mai multă claritate : artistul (boem) este vizitat de îngerul inspirației. Sublima făptură care apare în colțul din stînga sus este reluată după tabloul său *Buna Vestire* și poate fi înțeleasă simbolic tocmai datorită acestei transmutări drept « buna în-vestire » a pictorului cu harul mării arte.

În timpul experiențelor cu mescalină la care Michăilescu s-a supus din proprie inițiativă în anul 1933, dr. Gheorghe Marinescu și-a notat câteva observații care pot fi invocate ca argumente suplimentare. Ne gândim la notațiile care se referă la comportamentul subiectului într-un moment în care, sub influența drogului, inhibițiile erau parțial suprimate : « Uneori simte o stare de euforie, un simțămînt de superioritate și de putere. Așezat pe un scaun <, > cu capul răsturnat plin de mîndrie <, > se crede un condotier ». Sau : « Începe să-și picteze viziunile <...> În timpul lucrului păstrează o atitudine calificată de el <ca> despotică și avînd tendința la <sic> polemică »¹¹. Din această perspectivă caracterologică ni se pare deosebit de interesantă mai ales o pictură : este vorba despre *Cea mai nouă Olympia*. Ne referim mai ales la aspectul oarecum exterior, intențional, pe care-l prezintă acest tablou : el este un semn de apreciere (dar și de autoapreciere) adresat peste decenii lui Manet și Cézanne. Seria stabilită istoric : Manet — *Olympia*, Cézanne — *Noua Olympia*, Michăilescu — *Cea mai nouă Olympia* confirmă prin fiecare act izolat un șir de modele. « Asemeni sufletelor în metempsihoză, faptul pictural se manifestă prin întrupări », spunea Malraux¹². Dacă *Olympia* era, după opinia lui Courbet, « o carte care merită să fie jucată » și pe care au mizat atît pictorii cît și scriitorii avangardei sfîrșitului de veac, întruparea spiritului ei în alt timp și în alte locuri semnifică, cel puțin în intenție, începutul unei alte revoluții picturale. Vom arăta la timpul potrivit că acestui tablou i se poate atribui efectiv un asemenea rol în creația lui Michăilescu.

¹¹ Prof. dr. G. Marinescu, *Cercetări asupra acțiunii mescalinei*, în *Academia Română. Memoriile Secțiunii științifice*, seria III, t. IX, mem. 11, București 1934, p. 14—15. Interesante sînt observațiile doctorului Marinescu asupra unei alte personalități, mai bine cunoscută nouă, criticul Petru Comar-

nescu. Dr. Marinescu observa că mescalina i-a accentuat pacientului două caracteristice însușiri : locvacitatea și vagabondajul de idei.

¹² André Malraux *Capul de obsidian*, trad. rom. Modest Morariu, București 1977, p. 175.



Fig. 5. — Victor Brauner, *Peisaj din Balceic* (cca. 1924), colecție particulară.

2. Căutările adevăratei sale personalități artistice încep în cazul lui Corneliu Michăilescu încă în primii ani de după război; el dovedea încă de pe atunci o înclinare pronunțată către o artă simbolică, e drept, încă destul de conformă gustului epocii¹³. Abia spre 1924 se încheagă vizibil elementele a ceea ce vom denumi primul său stil. Michăilescu, care studiasse la Florența între anii 1913—1915 și părea să nu fi luat cunoștință de mișcarea futuristă italiană, va fi parvenit la o concepție « modernistă » abia în contact cu cercurile avangardei românești. Atras de elanul înnoitor al « extremiștilor » de la noi, printre care se numărau personalități binecunoscute și la acea dată : Brâncuși, invitat mereu să expună în țară¹⁴, Marcel Iancu aureolat de contribuția sa dadaistă, Michăilescu a putut vedea la București expoziția organizată de revista *Contimporanul* în care erau prezente virfuri ca Paul Klee și Hans Arp. Preocupările constructiviste ale colegilor săi nu-i puteau rămâne străine, dar ele s-au grefat pe o sensibilitate de o structură diferită. Să nu uităm că, pe plan european, cubismul și constructivismul au exercitat o « presiune pedagogică » asupra întregului deceniu trei, printr-un repertoriu de teme și forme, dar și printr-o concepere specifică a tabloului. Prin același concurs de împrejurări și Victor Brauner a pictat inițial într-o manieră care amintea cubismul¹⁵.

Faptul că Michăilescu a părăsit în anul 1935 grupul « Contimporanul » nu a însemnat o desolidarizare de spiritul avangardei, ci numai de litera ei pieritoare, de măruntele ei momente efemere. S-a remarcat că grupul, grupările artistice, politice sau de orice natură, sînt o necesitate social-culturală specifică mai cu seamă secolului nostru. Într-o analiză a futurismului privit ca prototip al tuturor grupărilor de avangardă ulterioare, Ugo Piscopo arată¹⁶ că la originea acestui fenomen ar putea fi depistate mai multe elemente care acționează unitar : conștiința crescîndă a socialității omului contemporan, diminuarea instinctualului, deci a încrederii în sine a individului izolat, ca și dorința lui de a-și mări eficacitatea personală prin intermediul organizării și specializării grupului căruia îi aparține. Un grup este format din impulsuri de natură diversă, adeseori antagonice, care nu fuzionează și nu consimt decît în momentul acțiunii. Individul dispare în spatele celui noi generic și impersonal, acel noi cu care ne-au obișnuit manifestele avangardei. « *Ce nous n'est pas le résultat de la somme arithmétique des différents sujets, mais il s'identifie à une réalité qui les englobe tous,*

¹³ În colecția René Mihalăescu există cîteva lucrări data-bile între anii 1915—1918 și atestînd influența Art nouveau-ului.

¹⁴ Corneliu Michăilescu îi închina un elogios articol lui Brâncuși în anul 1928, cu ocazia expoziției societății « Arta Română » (vezi *Universul literar*, 22 aprilie 1928).

¹⁵ Brauner și-a schimbat maniera de a picta odată cu prima călătorie la Paris, în anul 1927; pentru ilustrații suplimentare vezi *Victor Brauner* — catalog-afiș de Hariton Clonaru, Oradea 1976.

¹⁶ Ugo Piscopo, *Signification et fonction du groupe dans le futurisme*, în *Europe*, 53^e année, nr. 551, martie 1975.

et qui ne se sert des individus que pour exprimer sa force bouleversante »¹⁷. Sau, după caz, pentru a exprima în interiorul grupului un consens general, cum se întâmplă în acest exemplu autohton : « Noi, cei de aici <este vorba de grupul « Contimporanul », n.n.>, am simțit și am gândit la fel, am avut <...> unii despre alții o bună părere, care mergea până la admirație »¹⁸. Împotriva consensului general pe care-l exprimă fraza de mai sus, Michăilescu a părăsit grupul și din cauza atmosferei de continuă și nu întotdeauna reciprocă « admirație ». Nu este un secret pentru nimeni că au existat fricțiuni în sinul micii noastre avangarde, chiar dacă mai cunoscute (și oarecum mai apropiate de « stilul de lucru » André Breton) sint cele dintre scriitori.

Evident, un alt motiv al acestei « rupturi » era evoluția concepției lui Michăilescu spre un tip de artă cu totul diferit ; în jurul anului 1930 el a început să intensifice forța « halucinantă » a imaginii nu printr-o structurare aproape minerală a ei, ca înainte, ci printr-o mare inventivitate formală și prin frământarea unei materii colorate expresive. Ni se pare de la sine înțeles să punem această schimbare « progresivă », care atinge punctul culminant după anul 1933, în legătură cu experiențele cu mescalina. Fie că absorbția mescalinei a mai fost sau nu practică de Michăilescu și după experiența făcută sub control medical, noul univers care i s-a relevat pe această cale și-a pus amprenta asupra întregii sale creații, până în anul 1938 când suferă o depresiune nervoasă. În definitiv Aragon avea dreptate : « *Le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé du stupéfiant image* ». Nu ne referim aici la un posibil și gratuit joc de cuvinte (stupéfiant image = imagine mescalinică), ci la o realitate : imaginea folosită dereglat este (sau poate fi, sau vrea să fie) o reglare a raporturilor individului cu lumea.

Din toate motivele enumerate mai sus istoria de artă de astăzi nu trebuie să repete o eroare a contemporanilor lui Corneliu Michăilescu, eroare constând în încercarea de a-l integra și explica pe artist în și prin estetica grupului cubist-constructivist cu care a expus. După opinia noastră primul stil al lui C. Michăilescu s-a modelat în contact mai strâns cu formele decît cu ideile avangardei românești¹⁹. Stratul adînc al operei sale a fost întotdeauna impregnat de o poetică onirică, vecină supra-realismului și opusă mitului de inspirație futuristă de tipul « noi infuzăm atomului dinamică » (St. Roll). Noi discernem un Corneliu Michăilescu « secret » (și dornic să-și păstreze secretul²⁰), manevrînd o mitologie personală nedescifrată pînă astăzi.

3. Am afirmat așadar că, indiferent de manierele adoptate, Corneliu Michăilescu a fost preocupat să dea o formulare personală imaginarului. Dacă acest lucru este evident în cea de a doua perioadă (nerămîinînd de explicat decît metoda și căile alese), primul său stil ridică anumite probleme legate de antinomia subiect-formă. Vom încerca în ultima parte a acestui studiu să dăm un răspuns acestor probleme. Deocamdată considerăm absolut necesar să descifrăm mecanismul creației sale imaginative pentru a putea constata, mai tîrziu, gradul de modelare al stilului pe un tip special de conținuturi.

Un mare interes prezintă pentru noi răspunsurile date de Michăilescu unei anchete inițiate de Petru Manoliu²¹ : « Atelierul joacă un rol foarte important în compunerea modestelor mele elaborări <...> sînt însă cam pretențios, fiind vorba de două ateliere care îmi sînt absolut necesare <...> : unul minuscul, măsurînd circa 1 decimetru pătrat și altul ceva mai spațios, care ar putea măsura chiar și 4 m.p. Atelierul minuscul, totuși vast prin puterea de extindere a pereților săi, este cutia craniană, cu toată centrala sa bine organizată în mecanisme și rețele... < ; >... deși minuscul, <el> închide o lume infinită, în veșnică primenire și are avantajul de a fi purtat cu mine pretutindeni... ». Foarte interesante sînt și precizările privitoare la ritmurile creației proprii : « Aș putea adăuga, în subsidiar, că sînt un ciclic, stăpînit de legile universale ale naturii. Activitatea mea se desfășoară în două cicluri distincte în cursul unui an de zile : un ciclu imaginativ, ciclul de evaziune, de 3—4 luni, de preferință iarna, și altul, cam tot de aceeași durată, închinat naturii, în timpul verii. Ciclul 2 este o terapie a sterilizării creierului și sensibilității, grav amenințat prin efortul ciclului numărul

¹⁷ Ibidem, p. 32.

¹⁸ Citat reproduș în Petre Oprea, op. cit., p. 28, nota 15.

¹⁹ Asupra acestui punct vezi ultima parte a studiului nostru.

²⁰ În răspunsul la o anchetă inițiată în 1931 de Petru Manoliu și Petre Boldur, Michăilescu scria : « ...nu concep

o activitate fără o metodă personală care <...> <este> o metodă variabilă <...>. O precizare ar însemna să-mi trădez un secret de fabricație, la brevetarea căruia sîm în mod excepțional » (manuscris aflat în arhiva secției de documentare a Muzeului de artă al R.S.R., inv. D4).

²¹ Ibidem.

unu <...> Restul timpului îmi variez activitatea citind, scriind, observînd, gîndind, într-un cuvînt pregătind materialul activităţii ciclurilor viitoare ». O poziţie apropiată, exprimată cu mai multă dezinvoltură cam în aceeaşi perioadă, întîlnim la Victor Brauner. Nu este lipsit de interes să juxtapunem cele două mărturii : « *Există un reflex al naturii în noi — scria Brauner — de la care plec şi pe al cărui rezultat mă bizui. Contopit în acest reflex parvin la o totală indiferenţă faţă de natura concretă. Descoperindu-i un nou proces de creare, ea nu mi-ar putea decît împiedica <re> prezentarea <...> De aici inutilitatea atelierului, a timpului material. Tabloul domnişoarei colorate a durat să-l pun la punct o jumătate de oră, după ce l-am pregătit şi l-am fermentat în minte pînă la ultimul amănunt<...> Deasupra tuturor principiilor plastice predomină viziunea interioară, instinctul <...> Dacă necesitatea psihologică îmi impune să creez o pasăre — de pildă — care să nu aibă corespondent fidel în afară, nimic nu mă va împiedica s-o realizez aşa cum mi-am inspirat-o »²². Dacă apropierea punctelor de vedere nu ne interesează decît pentru a sublinia, încă o dată, că amîndoi artiştii considerau la superlativ imaginarul şi « necesitatea psihologică », mai interesante ni se par deosebirile. Victor Brauner afirmă inutilitatea atelierului, pe cînd Michăilescu avea nevoie chiar de mai multe; în timp ce al doilea artist îşi numea operele « elaborări » primul afirmă că îşi termina tabloul în cîteva minute, după ce mai întîi l-a conceput mental pînă la ultimul amănunt. Să ne oprim puţin asupra controversatei idei a existenţei modelului interior. « *A spune că artistul găseşte întîi forma şi apoi o execută, astfel încît producerea unei opere de artă devine executarea în semne fizice a unei imagini interioare deja împlinite, înseamnă a lăsa să ne scape natura procesului artistic: invenţia este arbitrar separată de realizare, facerea este succesivă invenţiei modului de a face, regula individuală a operei precede execuţia acesteia, iar producţia artistică îşi pierde caracterul formativ şi de încercare »²³. Mai sus citata opinie aparţinînd esteticianului Luigi Pareyson consună dealtfel cu teoriile asupra imaginarului şi chiar cu opiniile suprarealiştilor despre dicteul automat; aşadar : « *Nu există un alt mod de a găsi forma, adică de a şti ce trebuie făcut şi cum trebuie făcut decît acela de a o executa, produce şi realiza; altfel spus, artistul nu şi-a imaginat pe deplin opera şi apoi a realizat-o, căci el o gîndeşte în timp ce o face »²⁴.***

Să remarcăm în continuare că, dacă Brauner recunoaşte existenţa unui « reflex » difuz al naturii « concrete » suficient ca să-i alimenteze creaţia, Michăilescu simţea nevoia unei reveniri anteice la natură. Această declaraţie trebuie înţeleasă ca o năzuinţă de obiectivare şi este de mare importanţă pentru înţelegerea primului stil al lui C. Michăilescu. În sfîrşit, nu trebuie să ne scape nici mărturia asupra pregătirii « materialului ciclurilor <imaginative> viitoare »; toate activităţile enumerate — lectură, observaţia, scrisul — sînt un fel de material ilustrativ-stimulator introdus în cel mai important atelier de creaţie, creerul — lăcaşul sinelui. « *Aussi l'imaginaire est-il éprouvé comme une expérience de soi-même; il laisse toujours après lui — rêve, lecture d'un conte, vision d'un spectacle — non seulement le souvenir des ébranlements du moi, qu'il a provoqués par ses invitations à fuir hors de soi-même, mais encore le besoin de regarder en soi-même, l'étonnement d'avoir été tenté par ce que l'on n'est pas, le surprise de découvrir en soi des divisions et des possibilités ignorées »²⁵.*

4. Pentru a progresa în încercarea noastră de a surprinde inextricabila (dar nu inexplicabila !) relaţionare atît de tipică unor opere ale lui Corneliu Michăilescu, vom alege în mod deliberat ca punct de plecare una dintre cele mai absconse picturi; este vorba de *Păzitorii castelului*. S-ar putea crede că tabloul este inspirat de o sursă livrescă şi că, în lipsa textului şi datorită formalizării ambigue, imaginea poartă « zidit » în sine un subtext devenit pentru totdeauna ilizibil. Subiectul poate părea pitoresc şi arhaic, aproape în genul unui pasaj wagnerian²⁶. Oricare dintre interpretările de mai sus i s-ar da, tabloul nu ne-ar apărea clarificat ca reprezentare. El conţine o « magie » proprie, o nelinişte care include şi rezumă în sine atitudinea lui Michăilescu faţă de actul creator : « *Trăim o perioadă în care acuitatea sensibilităţii şi agerimea spiritului se traduc prin pronunţate sentimente de nelinişte, de vagi aspiraţii, elanuri, reţineri, neobosite răscoliri în ascunzişurile sufletului,*

²² Victor Brauner, *Note plastice*, în *Ultima oră*, an I, nr. 88, 12 aprilie 1929.

²⁵ Philippe Malrieu, *La Construction de l'imaginaire*, Bruxelles, 1967, p. 116.

²⁶ Să nu uităm admiraţia pe care o avea pentru Wagner un mare artist contemporan : Giorgio de Chirico.

²³ L. Pareyson, *op. cit.*, p. 107.

²⁴ *Ibidem*, p. 106.



Fig. 6. — C. Michăilescu, *Păzitorii castelului* (1924), Muzeul Brukenthal.



Fig. 7. — C. Michăilescu, *După bal* (1926), Muzeul de artă din Constanța.



Fig. 8. — C. Michăilescu, *Buna Vestire* (1927), loc de păstrare necunoscut.

din care noutatea izvorăște ca o necesitate de primenire sufletească, de afirmare a prisosului de forțe morale care cer dreptul lor la materializare »²⁷. Actul creației este obiectivarea complexelor trăiri interioare în operă. Tendința spre obiectivare este însă o caracteristică generală umană; « vagile aspirații », « elanurile » și « reținerile » sînt stări mentale care nu pot supraviețui în conștiință ca atare. Opera de artă este rezultatul obiectivării lor, dar ea mai include și aspecte ale gândirii, personalității, voinței și socialului. Chiar în condițiile unei obiectivări de altă natură (științifică, mitică etc.) s-a remarcat tendința ruperii structurilor anterioare și a remodelării unui obiect secund față de precedentul²⁸. Imaginarul îl plasează pe artist în centrul preocupărilor lui secrete și, concomitent, îl antrenează spre domenii limitrofe cunoașterii de sine. « *On peut dire : . . . l'imaginaire apparaît comme un laisser faire d'attitudes inconnues et incontrôlables, il exprime un moi tout fait. Mais il est aussi le moyen pour le sujet de composer une représentation (. . .) en intégrant les unes aux autres des aspects du réel et de lui-même que la perception ne pouvait pas appréhender* »²⁹. Pentru Corneliu

²⁷ C. Michăilescu — text publicat în catalogul expoziției personale de la Hasefer, 1931.

²⁸ Ignace Meyerson, *op. cit.*, p. 70.

²⁹ Philippe Malrieu, *op. cit.*, p. 204.

Michăilescu « *natura exterioară cât și cea lăuntrică este nesfârșit de bogată. Ea nu poate fi privită pe toate fețele decât cu ochii imaginației* »³⁰. Ochii imaginației văd altfel decât cei obișnuiți; dacă aceștia din urmă identifică și discern în jurul lor, cu scopul de a utiliza datul empiric, imaginația efectuează substituiri, « imprimă » un lucru în altul. Imaginația explorează un câmp mult mai vast și se orientează concomitent după o dialectică a unificării și diversificării. Retras în « atelierul » interior, spiritul valorifică experiențe personale insignifiante, « memoria afectivă » ca și hazardul. Așa cum scria Valéry : « *séparé de l'expérience, isolé de contraintes que le contact direct lui impose, il <l'esprit> engendre ce qu'il lui faut selon soi seul. Il se rétracte en soi, il émet l'extraordinaire. Il fait jaillir de ses moindres accidents des créations surnaturelles. Dans cet état, il use de tout ce qu'il est; un quiproquo, un malentendu, un calembour le fécondent* »³¹. Să remarcăm, pentru a încheia, consonanța deplină a unor astfel de observații cu fenomenul « hazardului obiectiv », așa cum a fost el experimentat și descris de André Breton.

Pentru a putea descifra înțelesul subiectului și apoi al conținutului unui tablou, cum s-a spus, este artificial să considerăm în imagine numai imaginea însăși; *intenția imaginativă* este cea care determină și transformă propria sa materie³². Pentru a descoperi sursa acestui proces vom proceda prin analogie. La doi ani după ce Michăilescu pictase *Păzitorii castelului*, el expunea la Salonul Oficial, în 1926, un tablou intitulat *După bal*, în care un Pierrot și o Colombină păpuși alcătuiau o evidentă scenă « vivantă » pe mica podea a unei case de jucărie. Sursa schematizării lineare din această pictură, a reliefului în muchii, o vedem în existența reală a unor costume de hirtie, iar atitudinea țeapănă și caricaturală a modelelor în postura « naturală » a micilor actori. Totuși, un exeget a putut scrie următoarele în legătură cu acest tablou : « *În compoziția „După bal”, inspirată tot din lumea teatrului <...>, subiectul <...> redă o banală scenă casnică — colomina gesticulînd își descarcă nervii asupra arlechinului <sic>, dispus să îndure cu prefăcătorie totul...* »³³.

Cu toate acestea nu este de mirare că o scenă « jucată » de păpuși poate crea iluzia vieții și păcăli de două ori. Un critic francez din veacul trecut nota următoarele : « *J'ai eu l'occasion de me convaincre de cette facilité d'illusion au spectacle des burattini à Rome <...> Au lever du rideau, et pendant quelques minutes, ces bonshommes conservent leur véritable dimension; mais ils ne tardent pas à s'agrandir pour l'oeil et, au bout de peu de temps, ils font l'effet d'hommes véritables. L'espace ou ils se mouvent, les meubles et tous les objets qui les entourent étant dans une rigoureuse proportion avec leur stature, l'illusion s'établit et se maintient, tant que l'oeil n'a pas de point de comparaison...* »³⁴. În definitiv, ce este marioneta, acest automat mobil, simbol mai întâi și apoi actor? « *La marionnette, c'est le masque intégral et animé — scria Claudel — non plus le visage seulement, mais les membres et tout le corps. Une poupée autonome, un homme diminutif <...>, un centre à geste. La marionnette n'est pas, comme l'acteur humain, prisonnière du poids et de l'effort, elle ne tient pas au sol <...>, elle flotte dans un élément impondérable comme un dessin dans le blanc, c'est par le centre qu'elle vit, et les quatre membres avec la tête, en étoile autour d'elle, ne sont que ses éléments d'expression, c'est une étoile parlante et rayonnante, interdite à tout contact* »³⁵. Imponderabilă și îndepărtată așadar, marioneta ca și păpușa animată de imaginația copilului, aparțin unei lumi fantastice; acești oameni în miniatură exercită vraja magică a simulacrului, dispun și predispun la reverie. După cum mărturisea Goethe, teatrul de păpuși al bunicii a lăsat asupra sa « *o impresie neobișnuită, prelungită apoi într-un amplu și lung ecou* »³⁶. Dramaturgul vienez Grillparzer vizita, plin de uimire, în anul 1819, un Pompei miniatural construit de excentricul domn Heugelin la vila sa de lângă

³⁰ Din textul publicat în catalogul expoziției personale, sala Hasefer 1931.

³¹ Paul Valéry, *Lettre sur les Mythes*, în *Variété II*, Paris, 1930, p. 258.

³² Pierre Maxime Schuhl, *L'Imagination et le merveilleux*, Paris, 1969, p. 130.

³³ P. Oprea, *op. cit.*, p. 18.

³⁴ Citat reproduș în Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1862, p. 89—90.

³⁵ Paul Claudel, *L'Oiseau Noir dans le Soleil Levant*, Paris, 1927, p. 109.

³⁶ J. W. Goethe, *Poezie și Adevăr*, trad. rom. Tudor Vianu, București, 1967, vol. I, p. 13. Goethe a scris câteva piese avîndu-l ca erou pe Hanswurst pentru acest Puppenspiel de casă (cf. Gundolf, *Goethe*, București, 1971, vol. I, p. 60).

Neapole ³⁷, iar Josef Haydn a compus cinci opere pentru teatrul de marionete al prințului Eszterhazy, fără a mai lua în considerare simfonia intitulată *Fiera dei fanciulli* ³⁸. Mai aproape de zilele noastre, *La Boîte à joujoux* a lui Debussy a cunoscut o execuție specială la Amsterdam, acompaniind un spectacol de marionete ³⁹. Nu vom fi mai puțin surprinși descoperind că maestrul necontestat al teatrului absurd, Eugen Ionescu, a debutat cu un volum de poezii cu o vădită nuanță simbolistă (mai degrabă minulesciene decât « floupette »-iene) ⁴⁰, care schițează contururile unei fermecate « țări de carton și de vată ». « În țara ceaă nu deosebești piatra / de pasăre sau duh : / Sunt de vată și carton // Cine vrea își scoate sufletul, / îl pune alături / și-l privește ca pe o ființă străină / ... / Oamenii păpuși și duhuri de vată ! / Zîmbete de pastă ! / Pomi de cauciuc ! / Ochi candizi și ficși ! / Culorile sînt palide, nu țipă. / Spațiul are doi metri cubi. / Focul e o cîrpă roșie și îl iei cu mîna. // Țara asta a mîzgălit-o, pe carton, un copil. / Copilul visează : nu-l trezi. // » ⁴¹. Copilul visează dar, s-o recunoaștem, omul matur visează poate în aceeași măsură, chiar și numai prin copilul care a fost. Tom Degețelul sau Neghinița nu sînt invențiile unor copii, așa cum și « țara de carton » e construită de adulți pentru bucuria copiilor și, de ce nu, și a lor. Katherine Mansfield descrie într-o povestire încintarea pricinuită unor copii de o casă de păpuși : « toată fațada casei se dădu în lături și iată — dintr-o singură privire cuprindeai totul : salonul și sufrageria, bucătăria și cele două dormitoare. Așa ar trebui să se deschidă casele ! » ⁴². Același lucru s-a întîmplat și în tabloul *După bal* de Corneliu Michăilescu : peretele a dispărut ; și ce este teatrul de păpuși altceva decât o casă de jucărie căreia îi lipsește un perete, care-ți permite să vezi însuflețindu-se o lume de jucărie : « Săltau perechi / după un cîntec / foarte vechi // ... Mișceau cuminte / (un, doi, trei) / un genunchi fără cîrcei // Se apăsau / de subțiori / și surîdeau / de patru ori // » ⁴³.

Ni se pare îndreptățit să presupunem că și în *Păzitorii castelului* avem de a face cu o scenă compusă cu păpuși. Acest procedeu insolit ⁴⁴ poate fi edificator pentru descifrarea practică a procesului de creație la Corneliu Michăilescu și indică, poate în primul rînd, necesitatea stimuloare a unei « prezențe », a unui reper real în fața « ochilor imaginației » ⁴⁵. Exista probabil o inițială șovăire a pictorului în fața reprezentărilor « necunoscute » (necontrolabile și din punct de vedere formal) spre care antrenează îndeobște procesul imaginativ. Totuși, în cazul *Păzitorilor castelului* precauția a fost nulă, tabloul nu ascunde o farsă jucată privitorului ci tocmai o reprezentare necunoscută lui și care era, parțial, necunoscută chiar și artistului.

Ajunși în acest punct trebuie să facem o precizare importantă : însăși « intenția imaginativă » conferă sursei de inspirație la Corneliu Michăilescu un timbru mai profund, diferit de nota minor-minulesciană, « neprelucrată », detectabilă în *Elegiile pentru ființe mici*. Ambianța artistică românească ne oferă, din fericire, posibilitatea unor comparații și în domeniul artelor plastice. Tonitza, de pildă, este autorul cîtorva naturi moarte cu păpuși, pe care le-a pictat în jurul anului 1928. Mare iubitor al păpușilor vii, copiii, artistul a pătruns cu stîngăcia « tatălui » în lumea infantilă : păpușile stau etalate pe scaun sau pe masă, sînt colorate strident și la fel de neînsuflețite ca și în realitatea zilnică ⁴⁶. Doar într-o pînză a compus cu asemenea creaturi o scenă de pantomimă, dar

³⁷ <Heugelin> « a pus să se reconstruiască <...> un Pompei minuscul, temple și catacombe în miniatură, toate astea într-o regiune unde te împiedici la tot pasul de originale în mărime naturală <...>. Toate lucrurile mari le găsești aici în miniatură, înclî te cuprinde teama și pierzi aproape noțiunea dimensiunii tuturor lucrurilor. În centrul celei mai atrăgătoare perspective din grădină se află o păpușă de mărime seminaturală, înbrăcată într-o haină roșie de modă veche, avînd pe cap o perucă legată cu fundă și o pălărie sub braț » (Franz Grillparzer, *Întîmplări din vremea mea*, trad. rom. Hertha Pertz, București, 1976, p. 234.

³⁸ Charles Magnin, *op. cit.*, p. 322—324.

³⁹ P. M. Schuhl, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁰ Eugen Ionescu, *Elegii pentru ființe mici*, Craiova 1931; vezi și Eaterina Cleynen-Sergnjev, *Eugène Ionesco disciple d'Adoré Floupette?*, în *Revue des sciences humaines*, tom XXXIX, nr. 153, ianuarie-martie, 1974, p. 63—76.

⁴¹ *Țara de carton și vată*, în *op. cit.*, p. 16.

⁴² Katherine Mansfield, *Casa de păpuși*, în volumul *Preliudiu*, trad. rom. Antoaneta Rallan, București, 1969, p. 157.

⁴³ *Bal*, în Eugen Ionescu, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴ Procedul ne amintește unele practici de atelier ale picturii clasice, de exemplu acele machete pe care le construiau pictorii ca Poussin, Van Loo sau C. D. Friedrich pentru a studia drapajul sau efectele de lumină.

⁴⁵ Dall, care urmărea un « decalc al visului », își plasa șevaletul în fața patului pentru ca vederea pinzei să-l stimuleze : « Toute la journée, assis devant mon chevalet, je fixais ma toile comme un médium pour en voir surgir les éléments de ma propre imagination » — cit. în René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, 1968, p. 135.

⁴⁶ Compoziții cu păpuși de N. N. Tonitza există în colecțiile Victor Eftimiu, Mitzura Arghezi, dr. Avramescu, Dinu Pascu (Sibiu); vezi *Expoziția N. N. Tonitza*, Muzeul de artă al F.P.R., București, 1964, cat. nr. 121, 146.

a deconspirat-o (ca pe o glumă ce era) intitulându-și banal tabloul *Păpușile*⁴⁷. În cazul lui Ion Theodorescu-Sion întâlnim o altă formă a « jocului simulat », mai aproape de o *plaisanterie* pretențioasă : el a pictat între anii 1930—1931 mai multe naturi moarte în care a compus scene « vivante » cu bibelouri rococo. Micile figurine de porțelan nu aveau evident vreo valoare imaginativă pentru artist ; prin ele Sion încerca, într-un context nu întotdeauna potrivit, să evoce nostalgice « bunele maniere » și pe « grațioasele » de altădată⁴⁸. Dacă procesul de creație nu este, ca în exemplele date, un joc al « tatălui » sau un simplu travesti erotic, ci un adevărat travaliu de re-creare imaginativă, atunci conținutul depășește cu siguranță intențiile conștiente și conduce la opera de excepție.

5. Totuși, cineva s-ar putea întreba, cu o obstinație parțial încă justificată, dacă a picta « scene » compuse cu păpuși în locul modelelor vii este o acțiune măcar ceva mai serioasă decât « infantilul » joc cu păpușile ; și, relativ la situația descrisă de noi, dacă pentru Michăilescu « accidentul » de a fi întâlnit o păpușă-pitic care i-a dat ideea unui tablou ciudat, ar putea avea un sens mai adânc. După opinia unui filozof : *« les enfants et les hommes n'ont cessé de jouer, à travers les âges, avec leur propre image, généralement réduite (...). Dans ces images se projettent leur passion et leurs rêves. Et le philosophe se demande avec Platon si l'homme en diffère autant qu'il croit ; ne sommes-nous pas, disait le maître de l'Académie, des marionnettes qu'agitent les fils divers des vertus et des vices... ? »*⁴⁹. O privire oricât de superficială asupra culturii umane confirmă această opinie ; marioneta, ca și păpușa, sînt strîns legate de mitul Pandorei și de legenda lui Dedalus ; ele mai sînt un reflex al încercărilor de a obține viața în retorta alchimiștilor, au fost eroi în misterele medievale și sînt rudele mai puțin perfecționate ale automatelor lui Vaucanson și Pierre Jaquet-Droz⁵⁰. De la Golemul rabinului praghez Loew (resuscitat de regizorul Paul Wegener, în 1914, într-un film celebru), la Olympia creată de E.T.A. Hoffmann prin intermediul profesorului Spallanzani din nuvela *Der Sandmann* și pînă la perfecționatele andreide imaginate de Villiers de l'Isle-Adam, față de care invențiile unor Vaucanson, Maëzel sau Hörner nu erau « decât o insultătoare caricatură a speciei noastre »⁵¹, mitul pygmalionesc al « dublului » animat străbate întreaga literatură. Chiar fără a fi însuflețit, dublul uman (manechinul, păpușa de ceară) este resimțit ca o prezență tulburătoare, care stabilește ambigue și ilicite relații cu lumea celor vii prin însăși înfățișarea sa. În *Hesperus*, Jean-Paul (Richter) ni-l înfățișează pe eroul acestui roman cutremurîndu-se în fața manechinelor de ceară, « *acoste umbre de culoarea cărnii Eului* ». Personajul unui alt roman de Jean-Paul, nevroticul Schoppe, este trezit din somn de voci și chemări murmurate ; în fața ferestrei sale, în noapte, sinistrul personaj numit der Kahlkopf (Pleșuvul), ventriloc pe deasupra, își instalase panopticum-ul său de figuri de ceară pentru a-l scoate din minți pe bibliotecar⁵². Ni se pare extrem de interesant că Oskar Schlemmer a interpretat în vestitul său balet triadic rolul unui personaj pe care el însuși îl numea Walter Schoppe⁵³. Păpușile sale simbolice și grotești, eroii baletului, formau un panopticum efectiv imaginat de mintea lui Schlemmer-Schoppe.

Cazul unui alt artist, Oskar Kokoschka, este interesant într-un alt sens. Trecînd printr-o gravă depresiune psihică după război (dar și după ruptura cu Alma Mahler), Kokoschka a cerut unui croitor să-i confecționeze o păpușă în mărime naturală, care să corespundă perfect idealului său feminin. Această păpușă i-a servit ca iubită și ca model ; ea apare efectiv, « transfigurată », în tablourile acelor ani. După cum s-a observat, în cazul unor bolnavi psihici activitatea lor « artistică » (pictura, desenul, scrisul) nu este întotdeauna relevantă, intervenind adeseori o oarecare cenzură. Dimpotrivă însă « *les objets concrets (...)* font corps en quelque sorte avec la maladie elle-même : ils ont valeur significative pour le moment qui passe, ils sont l'ustensibilité du trouble à l'instant où celui-ci est

⁴⁷ *Ibidem*, cat. nr. 151.

⁴⁸ Comentînd o *Natură statică* (cat. nr. 131), organizatorii retrospectivelor Theodorescu-Sion scriau : « *Concepută în spiritul constructivist, lucrarea se apropie de pictura lui Corneliu Michăilescu și a lui M. H. Mazy din aceeași epocă. Artistul trăiește sentimentul delicat al „Romanței fără ecou” de Minulescu...* » (Ion Theodorescu-Sion, catalog de Dolina Schobel și Hariton Clonaru, Muzeul de artă al R.S.R., București, 1971, p. 138).

⁴⁹ P. M. Schuhl, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁰ Despre toate acestea vezi : Pierre Devaux, *Automatel et Automatisme*, Paris, 1941 ; Charles Magnin, *op. cit.* ; P. M. Schuhl, *op. cit.* ; Marie Cristout, *Le Théâtre du silence*, Paris, 1969.

⁵¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Viitoarea Evă*, trad. rom. Mihail Elin, București, 1976, p. 96.

⁵² Jean Paul, *Werke*, dritter Band, München, 1961, p. 765.

⁵³ Vezi mărturia doamnei Tut Schlemmer în *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne*, Kunstgewerbemuseum Zürich, 1961, p. 15.



Fig. 9. — C. Michăilescu, *Arlechin* (1930), Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.



Fig. 10. — *Arlechin*, marionetă din sec. al XIX-lea, Puppetry Collection of The Detroit Institute of Arts.

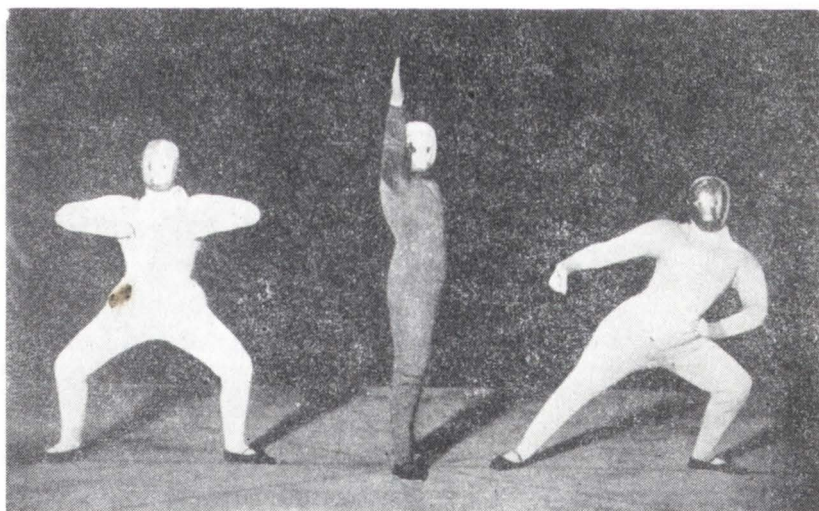


Fig. 11. — O. Schlemmer, *Raumtanz*, Bauhaus-Bühne (1925-1927).

vécu <...> *C'est le malade, et lui seul, qui par la baguette magique de sa croyance, est capable d'animer le monde des choses* »⁵⁴. Cazul lui Kokoschka, deși surprinzător prin această transfigurare halucinatorie a unui obiect într-o ființă însuflețită, fapt care denotă o angoasă a « identificării, a dependenței

⁵⁴ Henri Faure, *Les Investissements d'objets dans le vécu psychotique. Hallucinations et réalité perceptive*, Paris (1961), p. 221. Autorul relatează interesantul caz al unei schizofrene de 31 de ani, alinsă de hebefreno-catatonie cu afecțiuni halucinatorii, pentru care trăitul psiho-senzorial a prins

formă în ceea ce ea numea « rețeaua sa de mici telegrafiști », adică a cinci păpuși confecționate de ea, cărora li se confesă etc. (p. 222). Cu privire la acest aspect vezi și Jean Vinchon, *L'Art et la Folie*, Paris, 1924, p. 91-97.



Fig. 12. — Bertall, *Domnișoarele satului*, caricatură după Courbet.



Fig. 13. — Nadar, *Întoarcerea de la vânătoare*, caricatură după Puvis de Chavannes.

și a pierderii sinelui», este revelator și diferit însă tocmai prin faptul că dezvăluie « nevoia elementară a unei obiectivări în domeniul psihic și artistic »⁵⁵. Este inexact totuși să considerăm că « ideea păpușii a creat un stil »⁵⁶; valabilă mai degrabă este explicația inversă (care, depășind pragul unei nevroze

⁵⁵ Eduard Beaucamp, *L'Art et la vie*, în *Paris-Berlin, rapports et contrastes France-Allemagne 1900—1933*. Centre

national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1978, p. 61.

⁵⁶ *Ibidem*.

individuale, devine operantă avind un grad mai mare de generalitate) pe care o furniza Schlemmer într-un discurs ținut la Breslau în 1930 : « *De fiecare dată cînd este cazul de a da formă, de a crea o compoziție liberă al cărui obiectiv principal nu este apropierea de natură, deci, de fiecare dată cînd este vorba de stil, tipul figurilor începe a semăna cu cel al păpușilor. Căci viziunea abstractă sub care este reprezentată ființa umană constituie o reproducere într-un sens superior; ea nu produce deloc o „creatură” umană așa cum poate fi găsită în natură, ci o ființă care este un rezultat al artei; ea creează o parabolă, un simbol al figurii umane* »⁵⁷. Urmărind acest fenomen pînă la originile lui, care sînt și originile artei moderne, vom înțelege de ce un tablou ca *Domnișoarele satului* de Courbet era caricaturizat sub forma unei adunări de manechine și jucării. Courbet, Puvis de Chavannes și, mai tirziu, Manet, pictau corpul omenesc mult mai plat decît colegii lor, membrii Academiei; ei îl vedeau nu atît în relație cu un spațiu construit artificial, cît în relație cu suprafața tabloului, stabilind astfel un raport de ordin formal între element și ansamblu. Nu numai caricatura, dar și critica sfîrșitului de veac compara tablourile acestor inovatori cu niște aglomerări de manechine, jucării, păpuși, ori cărți de joc⁵⁸.

Prin urmare nu descoperirea de către cineva anume, pe baza unei experiențe individuale limitate, a metaforei om-păpușă a determinat un « stil » în arta secolului nostru, ci chiar procesul emancipării elementelor de limbaj plastic început de artiștii veacului trecut conducea la *obiectualizare*, la o depersonalizare a « reprezentatului »⁵⁹. În aceeași măsură însă, în planul conștiinței începutului de veac, ideea lui Platon cum că oamenii nu diferă prea mult de marionete a căpătat o importanță crescîndă. Întrebat cum a izbutit să-și păstreze optimismul bonom și mai ales cum a reușit să-l exprime atît de constant în operele sale, Miró dădea următorul răspuns : « *Luîndu-mi în glumă personajele. Neluînd în serios omul, această marionetă pe care eu nu o pot lua decît în glumă* »⁶⁰.

« *Mich braucht niemand zu ironisieren, das ~~besorg~~ ich schon selber* », scria Paul Klee, formulînd în felul acesta o atitudine opusă lui Miró. Despre lumea ironic-buclică, fizionomic-năstrușnică a personajelor sale s-a vorbit cu multă competență⁶¹; în legătură cu tema pe care o discutăm, vrem să relevăm un fapt artistic (acel « act » legat indisolubil de operă !) în aparență minor și mai puțin comentat la ansamblul operei lui Klee. Din amintirile fiului său știm că artistul a conceput și realizat pentru Felix un teatru de păpuși⁶². Alături de Gretel și Kasperle, personajele tradiționale ale teatrului de păpuși german, Klee s-a înfățișat pe sine însuși sub chipul unei marionete : « *Ich glaubte, es müsste mir wenigstens gelingen, mich selber lächerlich zu machen — scria artistul cu un alt prilej, / so ein leidend Haupt / gëlber / glaubt / sich selber / tatberei! / Lächerlichkeit / erkoren / geboren* »⁶³.

Ironia și autoironia ca idei care duc la conturarea « portretului » omului mecanizat, a omului marionetă, sînt numai două dintre căile de acces posibile. În realitate problema are aspecte mult mai complexe și motivații mai nuanțate. În Germania, de exemplu, elementele de protest împotriva artei învechite conținute în operele pictorilor de la « Die Brücke », dar mai ales în cele ale dadaștilor,

⁵⁷ O. Schlemmer, *Zu den Folkwang-Bildern*, cit. în *Paris-Berlin...*, p. 238—239.

⁵⁸ « M. Courbet, en profond observateur, a voulu prouver que les demoiselles de village sont fichues comme quatre sous, il les a représentées en poupées de la foire et comme, dans ce monde à part, les animaux sont plus petits que les personnages, il a maintenu les proportions... de la foire » (Bertall, *Les demoiselles de Village*, în *Le Journal pour rire*, 16.IV.1852). vezi Klaus Herding, *Courbets Modernität im Spiegel der Karikatur* și Peter-Klaus Schuster, *Der kritische Zeitgenosse*, ambele în *Courbet und Deutschland*, Hamburger Kunsthalle, 1978.

⁵⁹ Cf. Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, vol. I—II, București, 1977, passim.

⁶⁰ Georges Charbonnier, *Monologul pictorului*, trad. rom. Silvia Kerim, București, 1974, p. 167.

⁶¹ « Capetele și corpurile <personajelor> sale au ceva infantil și matur totodată, un psihic complex, gravate <sic> adesea de urmele vizibile ale epocii mecanizate în care trăiesc, fiind

prezentate prin prisma persiflajului în felul unor roboți auto-matizați <...> Ei alunecă ca pe roți, stau pe catalige, arată cu ajutorul unor mlini-săgeată, apucă cu șuruburi și glande prin intermediul unor capete-bile elementare. Plantele sînt iradiate cu aparate, iar păsări mecanizate cirpesc pe stâlpi ca niște mașini cirpitoare » (subliniat în text) Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, trad. rom. Olga Bușneag, București, 1972, p. 86—87.

⁶² « Klee modela în general capetele marionetelor din ghips <...>, cutii de chibrituri sau cutii goale de conserve. Pe urmă picta capetele brute în culori delicate sau groșești, după caracterul lor. <...> Între salon și dormitor a fost agățată <...> o ramă de tablou pe care erau lipite bucăți de materiale amuzante; <...> Scena era despărțită de public printr-o perdea multicoloră și ca fundal unic avea un sat vechi bavarez, o lucrare originală a tatii... » (Felix Klee, *Paul Klee*, trad. rom. Cristina Petrescu, București, 1975, p. 61).

⁶³ Paul Klee, *Die Ordnung der Dinge*. Bilder und Zitate zusammengestellt und kommentiert von Tilman Osterwold, Stuttgart, 1975, p. 24.



Fig. 14. — Paul Klee. *Autoportret (ca marionetă)* (1922), colecția Felix Klee, Bern.

Fig. 15. — Raoul Hausmann, *Portretul lui Felixmüller* (1920), Nationalgalerie, Berlin.

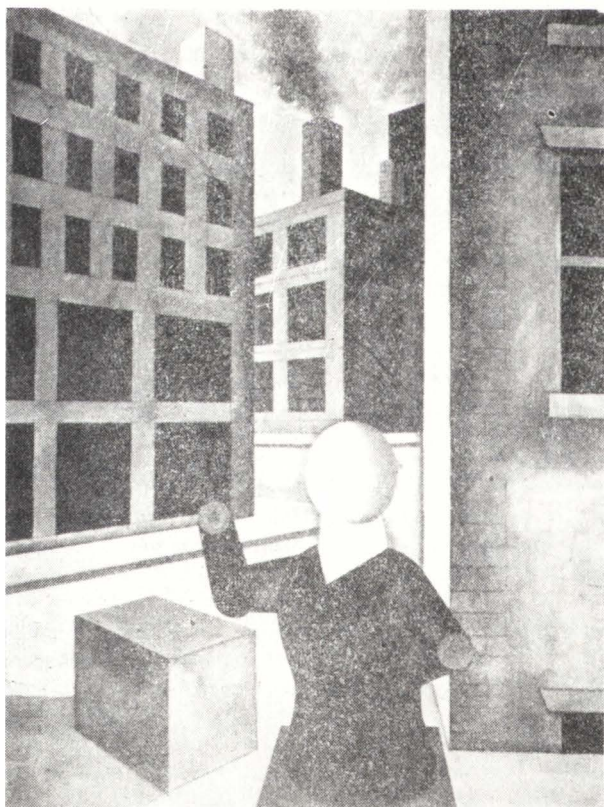
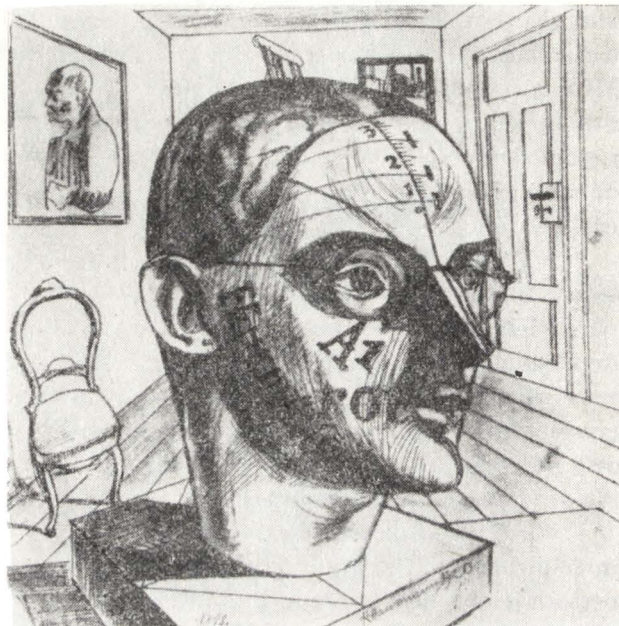


Fig. 16. — Georg Grosz, *Fără titlu* (1920), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

se combinau cu profunde convingeri social-politice. Într-un text din anul 1921, Raoul Hausmann rezumă foarte bine sensul atitudinii lor : « În acest spațiu dintre două lumi <al începutului de secol, n.n.>, în momentul în care nu rupsesem cu lumea veche încă și când nu eram capabili să dăm o formă lumii noi, se situează satira, grotescul, caricatura, clovnul și păpușa; toate aceste forme de expresie aveau ca scop să dezvăluie în ce măsură viața devenise mecanică, comparabilă unei vieți de marionete ... »⁶⁴. Chiar capul pictorului Felixmüller desenat de Hausmann (care este evident o reluare după vestitul *Mechanischer Kopf*) exprimă perfect « devalorizarea » unui gen până atunci sacrosanct : portretul. Omul expresionist, omul unei închipuite lumi libere, edenice, esențiale, nefalsificate era numai un concept confuz ; pe acest Om nu l-a pietat nimeni. De fapt el îmbrăca în pictura expresionistă, antitetice, haina bețivului apatic dar și pe cea a lui Christos, a prostituatei dar și pe cea a Mariei, a lui Pierrot-martir dar și a asasinului dezlănțuit, a profitorului de război dar și a filozofului cu mintea rătăcită, a clovnului, a soldatului înspăimântat și a mutilatului de război, amestec

⁶⁴ Citat reprodus în Hanne Bergius, *Dada à Berlin*, în *Paris-Berlin...*, p. 131.

grotesc de carne și inimaginabile proteze ⁶⁵. Ca și invalizii de război înfățișați de Otto Dix în toată hidoasa lor amănunțime, sau reduși la o epură mecano-umană de Heinrich Hoerle « manechinele republicane » pictate de Georg Grosz își au corespondentul fidel, deloc imaginat, în realitatea social-politică a Germaniei postbelice; ele îi înfățișează pe trădătorii mișcării spartachiste, sint păpuși acționate de spiritul revanșard. Într-un cuvânt, ele sint o « umanitate » la modul figurat ⁶⁶.

Nu întimplător tot în anii primului război mondial, sub semnul dezamăgirii, a bolii și a apăsătorului climat ferrarez ⁶⁷, a pictat Giorgio de Chirico primul tablou cu manechine: *Il filosofo e il poeta*. Inspirat probabil de o planșă din *Analiza frumosului* de Hogarth, sau de *Bizarie di varie figure* de Bracelli ⁶⁸, Chirico a ridicat manechinul de croitorie la rangul unui erou mitic drapat à l'antique și plasat pe străzile unui oraș pustiu. Pictura metafizică a stîrnit la Paris interesul lui André Breton tocmai prin caracterul său vizionar, prin ~~omnismul~~ care sfarmă barierele obiectivității imediate pentru a descoperi adevărul poetic. Poate datorită acestei intîlniri cu Chirico (a cărui artă a renegat-o în evoluția ei ulterioară) Breton a putut scrie: « *Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul parvient: ce sont les ruines romantiques, le mannequin moderne ou toute autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps* » ⁶⁹. Fascinația manechinelor și păpușilor caracterizează în cel mai înalt grad suprarealismul. Ce altceva decît niște imense păpuși de ceară sint femeile incremenite ale lui Delvaux? Personajele lui Victor Brauner, la rîndul lor, sint manechine cu brațele amputate, ecorșeuri, păpuși figurînd o umanitate în « derivă ». Simbol erotic în primul rînd, manechinele formează o mare familie (aproape exclusiv feminină!) asupra căroră acționează, fără pericole, instinctul de agresiune, libidoul, toate refulările acestor preînși revoluționari ai sexualității moderne. Păpușile cu articulații mobile confecționate de Hans Bellmer justifică opinia noastră; dar și figurațiile grotești din pictura unor Dali, Max Ernst (colecționar, în viața particulară, de păpuși *hoppi*), Magritte și Labisse. Eroul suprarealist, în cazul în care nu este de-a dreptul o păpușă sau un manechin, e în orice caz o creatură eterogenă, o fantoșă în genul personajelor lui Urmuz. Aceste « êtres-objets » populează din plin expoziția suprarealistă din 1938, începînd cu faimosul *Taxi pluvieux* al lui Dali și sfîrșind cu manechinele de pe « strada suprarealistă » îmbrăcate (sau nu) de Ernst, Dali, Masson, Man Ray, Arp etc. *Festinul canibalilor* de la « Exposition internationale du Surréalisme » din 1959 (expoziție dedicată Erosului, după cum indică titlul ei), se desfășura pe trupul unui manechin feminin.

6. Așadar, avangarda europeană atît de polemică și diversă, prezentînd tendințe formale în aparență inconciliabile, manifesta un interes unanim pentru parodie, pentru o demistificare a omului ca individ și ca entitate socială. Pe această poziție comună s-au situat, alături de artele plastice, cum era și firesc, și literatura, teatrul sau cinematografia de avangardă. Pentru a realiza un tur de orizont cvasi-complet și cit mai semnificativ asupra unei teme atît de importante este necesar să ne oprim și asupra celorlalte arte, cu atît mai mult cu cit pictura și, în general, gîndirea plastică, a adus o contribuție hotărîtoare la depășirea impasului naturalist de către teatru și cinematografie. Așa cum, la rîndul lor, anumite invenții și procedee specifice celei de a șaptea arte nu au rămas fără ecou în « tehnica » romanului ⁷⁰ sau a compunerii imaginilor bidimensionale.

După opinia lui Claudel actorul introduce în miezul fictiv al unei drame prezența sa vie reală, stînjînd compoziția dramatică prin ceva actual, cotidian. El apare, paradoxal, ca un

⁶⁵ « Die Abwendung vom Menschen hat unmerklich eingesetzt: Leitgestalten dieses Überganges sind « Harlekin » und das „Zirkusvolk“, die „Jongleure“ und „Kartenspieler“, auch „Auswanderer“ und „Flüchtlinge“, lauter Allegorien des Menschenwesens in seiner Fragwürdigkeit » scria cu excesivă asprime Hans Sedlmayr în *Verlust der Mitte*, Frankfurt a.M., 1977, p. 105.

⁶⁶ Dealtfel Grosz își exprima deschis părerea că: « omul nu este un individ desăvîrșit ci, mai degrabă o noțiune colectivă, aproape mecanică. Destinul său individual nu prezintă interes ». Justificat din punct de vedere etic prin aceste constatări, el afirmă drepturile unei creații artistice independente de astfel de modele: « Eu temperez culoarea. Liniiile sint desenate într-o manieră tehnică, fotografică. Eu construiesc

volumele. Construcție, soliditate, funcționalism ». G. (Grosz, *Zu meinen neuen Bildern* (1921), citat în *Paris-Berlin...*, p. 194).

⁶⁷ Vezi mărturiile asupra acestei perioade în Giorgio de Chirico, *Memorii*, trad. rom. Angela Ioan, București, 1976, p. 99–112.

⁶⁸ Giuseppe Marchiori, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia*, Milano, 1960, p. 94.

⁶⁹ Citat reproduc în Robert Bréchon, *Le Surréalisme*, Paris, (1972), p. 92.

⁷⁰ Michel Zaraffa, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Paris, 1969, p. 94 și urm.

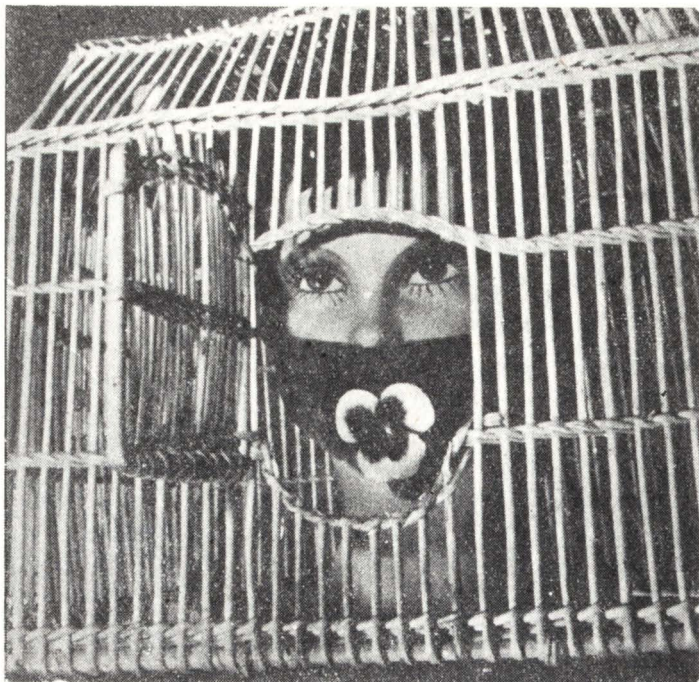


Fig. 17. — André Masson, *Panseaua*, Expoziția supra-realistă, Paris, 1938.

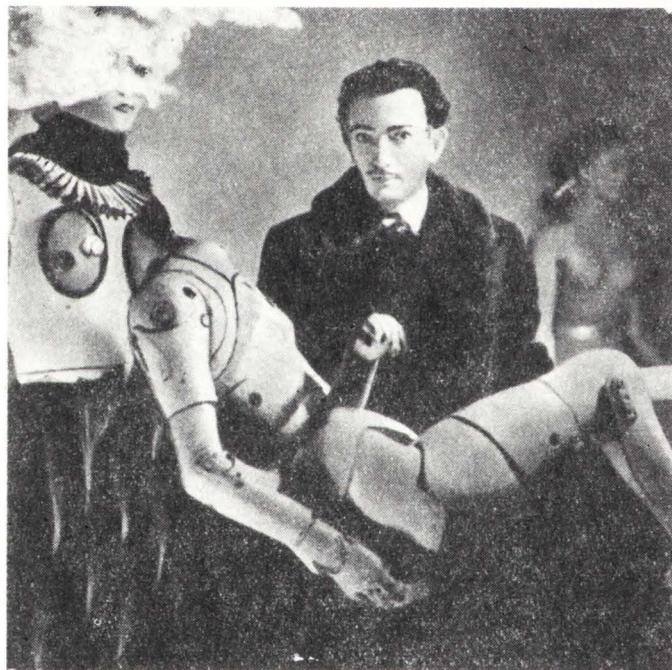


Fig. 18. — Dali printre manechine, aspect din expoziția suprarealistă din anul 1938.

intrus, rămâne întotdeauna un deghizat ⁷¹. « *L'acteur enregistre la vie à la manière d'un appareil de photographie*, scria Gordon Craig, *et il essaie d'en donner un cliché photographique* » ⁷². Arta actorului nu poate fi decît una accidentală, considera regizorul englez; el exprimă gîndirea altuia (auto-rul) în timp ce-și exhibă în public propria sa persoană. Drumul spre un teatru « pur » (sau « teatral » cum îl va numi Meyerhold) nu poate fi urmărit decît dacă actorul, acest intercesor deranjant, dispăre. « *L'acteur disparaît; à sa place nous verrons un personnage inanimé — qui portera <...>*

⁷¹ Paul Claudel, *op. cit.*, p. 86.

în anul 1912.

⁷² Edward Gordon Craig, *De l'art du Théâtre*, Paris, 1942; ediția originală, *Towards a New Theatre*, a apărut

le nom de Sur-Marionnette, — jusqu'à ce qu'il ait conquis un nom plus glorieux »⁷³. Teoria lui Gordon Craig, care a influențat fundamental concepția teatrului de avangardă, a fost însă precedată cu un secol de Heinrich von Kleist⁷⁴. În eseu său intitulat *Über das Marionettentheater* (1810)⁷⁵ Kleist formula același atac împotriva actorului, acest om care, ca toți oamenii, a mușcat din mărul cunoașterii și nu mai poate fi inconștient de valoarea mișcărilor sale; el nu mai este capabil să egaleze spontaneitatea armonioasă pe care o realizează atît de « natural » micii actori de lemn.

Sistemul bio-mecanic al lui Vsevolod Meyerhold reprezintă rodul aceluiași tip de reacție împotriva teatrului naturalist, care refuză spectatorului « dreptul de a visa » și care a creat un actor perfect adaptat metamorfozelor, dar incapabil să-și pună în valoare plastica propriului său corp⁷⁶. În concepția lui Meyerhold actorul nu mai e un simplu debitor de fraze, ci face parte dintr-un întreg care este compoziția scenică și urmărește să imprime un sens vizual precis întregii piese. Conceput astfel, actorul teatrului de avangardă este întru totul asemănător supramarionetei lui Gordon Craig⁷⁷. Exact în acest sens actorul expresionist (al cărui prototip ideal poate fi considerat Conrad Veit) ajunge să refuze numele de *Schauspieler*, autointitulîndu-se *Darsteller*; lui i se cerea nu să imite comportamentul real al omului ci să reprezinte niște situații paroxistice prin intermediul propriei sale conștiințe stilistice. Jocul său va fi adesea comparat cu cel al unui automat și nu întîmplător eroii teatrului și cinematografului expresioniste erau ființe create artificial (Golem, Homunculus, Maria-cea-falsă din *Metropolis*), somnambuli (Cesare din *Caligari*), vampiri și scelerați etc. În dramaturgia expresionistă: « *Alles wird erst gedanklich konzipiert und dann ins Sinnbildliche übertragen. Wie in der Kinderfibel, im Marionettentheater oder Puppenspiel konstruiert man lauter grelle, unmögliche Situationen, die lediglich der Erleuchtung einer bestimmten Idee dienen Sollen* »⁷⁸.

Teatrul de avangardă a folosit, alături de actori, și marionete adevărate. Tot grotescul absurd al unei figuri ca tiranul Ubu Roi nu putea fi mai bine exprimat decît sub chipul unei supramarionete simbolice, așa cum « *reprezentanții anchilozafi ai vieții politice și sociale din vechea Austrie* » nu puteau primi un chip mai potrivit decît cel conferit de Erwin Piscator în montarea *Aventurilor bravului soldat Șvejk* (1928): « *Am conceput o întreagă gradație a acestor personaje: semimarionete, tipuri în gen de marionetă, semioameni. Acestei lumi fantastice îi era opus Șvejk, singura ființă umană* »⁷⁹.

⁷³ Edward Gordon Craig, *op. cit.*, p. 66; mai departe citim: « *La marionnette est la descendante des antiques idoles de pierre des temples, elle est l'image dégénérée d'un Dieu (...)* Les applaudissements éclatent en tonnerre ou se perdent isolés, la marionnette ne s'en émeut point; ses gestes ne se précipitent et ne se confondent pas (...) l'héroïne conserve un visage impassible. Il y a plus qu'un trait de génie dans la personnalité qui se déploie: il est pour moi le dernier vestige de l'Art noble et beau d'une civilisation passée » (p. 66–67). Teoria lui Gordon Craig a fost popularizată la noi prin cărticica lui Halg Ackerian, *Gordon Craig și ideea în teatru*, București, dar mai ales prin excelentul eseu al lui Camil Petrescu intitulat *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1971 (prima ediție datează din anul 1937).

⁷⁴ Fără a mai pomeni celebra analiză a lui Diderot din *Paradoxe sur le comédien*, unde jocul actriței Clairon în rolul lui Agrippine este comparat cu cel al unui manechin.

⁷⁵ Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater* Leipzig, f.a.

⁷⁶ « *Le nouveau théâtre ne recherche pas la variété des jeux de scène comme le fait toujours le théâtre naturaliste ou la multiplicité des évolutions donne lieu à un kaléidoscope de poses, mais il aspire, à dominer les lignes, la composition des groupes, les coloris des costumes, et dans son immobilité, exprime mille fois mieux le mouvement que le théâtre natura-*

liste », (Vsevolod Meyerhold, *Le Théâtre de la Convention consciente*, în V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, traduction et présentation de Nina Gourfinkel, Paris, 1963, p. 43). Znosko Borevski descrie astfel un spectacol bio-mecanic: « *les acteurs évoluaient sans gestes brusques, en donnant l'impression d'un bas-relief ou d'un tableau (...)* *Ils* demeuraient presque immobiles, parlaient d'une voix monotone, et toute couleur locale (...) disparaissaient », (Znosko Borevski, *Le Théâtre russe des débuts du XX^e siècle*, citat reproduit în Nicolas Evreinoff, *Histoire du théâtre russe*, Paris, 1947, p. 363).

⁷⁷ Nu este lipsit de interes să reproducem mărturia unui elev al lui Meyerhold, Igor Ilinski, mărturie care confirmă opinile noastre: « *Meyerhold prisait hautement l'expressivité du corps. Il en faisait la démonstration sur une poupée de guignol: en y introduisant ses doigts, il obtenait les effets les plus divers. Malgré son masque figé, la poupée exprimait tantôt la joie (...), tantôt la tristesse (...)* ou encore l'orgueil... » (Igor Ilinski, *La bio-mécanique*, în V. Meyerhold, *op. cit.*, p. 173). Asupra teatrului bio-mecanic și a avangardei teatrale sovietice vezi și Joseph Gregor, René Fülöp-Miller, *Das russische Theater*, Zürich 1928.

⁷⁸ Richard Hamann und Jost Hermand, *Expressionismus*, Berlin (Ost), 1977, p. 160.

⁷⁹ Erwin Piscator, *Teatrul politic*, București, 1966, p. 232.

Remarcabilă întru totul este activitatea (inspirată de modele furnizate de teatrul sovietic și german) laboratorului micului teatru de avangardă parizian Art et Action⁸⁰.

Sensul pe care-l capătă în teatrul de avangardă (și, prin extensie, în mișcarea avangardistă în general) personajul-marionetă sau marioneta însăși, abia acum ne poate apărea limpede. Substituire strident irealistă, această practică nu reprezintă atît o concepție negativă despre om (decît în anumite cazuri particulare), cit o *intenție polemică*, o distanțare față de text (sau de logica realității inconjurătoare) care nu mai permite o acceptare naivă, necritică, a însuși conceptului de personaj (sau de reprezentat). Identificarea spectatorului (sau a privitorului) cu acest « dublu » care aparține unei alte realități nu mai este posibilă, dar în același timp îl obligă a se gîndi pe sine « ca atare », a-și pune întrebări și a-și trăi propria « distanțare »⁸¹. Claviatura afectivă a unei asemenea teme cuprinde largi intervale antagonice : reverie infantilă sau palma răsunătoare aplicată spiritului burghez, onirism vizionar ori satiră burlescă, artă angajată sau creație artistică « pură ». Tema aceasta poate fi o metaforă care vizează fantasticul și inefabilul, dar și o oglindă, miraculoasă și nu deformantă, care ne dezvăluie în ce măsură spiritul uman falsificat frizează inautenticul. Ei i s-ar potrivi, ca o subintitulare poetică, numele dat de Maiakovski unei piese a sale : *Misterul buf*.

7. Iată, așadar, cum idei, acte și creații disparate converg într-un sens general unic și pot caracteriza un tip de acțiune artistică într-o epocă întreagă. Ele ne sînt un sprijin util prin analogia pe care o prezintă cu obiectul studiului nostru, ne pot ajuta să înțelegem și să situăm într-un context mai larg un univers artistic aparte cum este cel al lui Corneliu Michăilescu.

Se poate afirma că întreaga operă *imaginativă* a pictorului român stă sub semnul r e c u r e n t e i infantile : sugestia păpușii în primul său stil, viziunea intens colorată fabulatorie și sinestezică, dar și titlurile poetice pe care le-a dat tablourilor sale în cel de al doilea stil, stau mărturie în acest sens⁸². În afară de imaginea vag amenințătoare din *Păzitorii castelului*, în care personajele pot prinde viață la o oră fatidică, aproape nicăieri în pictura lui Michăilescu nu întîlnim imagini terifiante. Tablourile sale au mai degrabă un aspect magic, strălucind în fațete și înfățișînd o lume nevinovată de păpuși, nicidecum imagerii sado-erotice, ca și în pictura suprarealistă, sau volume depersonalizate, « funcționaliste », ca la constructiviști. Personajele păpuși poartă inscrite în atitudinile lor corporale, în volumele și formele lor, cele două caractere antitetice specifice basmului : binele și răul. Putem distinge în opera lui Michăilescu o ființă demonică și una sacră ; ele nu sînt puse niciodată într-o situație conflictuală în tablourile sale. Ființele demonice sînt : piticul, fiara (buldogul, bufnița pește care-l înghite pe Iona într-un desen păstrat la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România), Arlechinul (o paiată dubioasă, agilă), Colombina (trădătoare, cicălitoare), masca (figurînd mereu un spion cu ochii goi) ; ființele sacre sînt reprezentate în primul rînd prin inger, apoi prin pasăre, cal (companion al triștilor clovni) și prin Pierrot de tipul « lunatic » care este un corospondent fidel al nemuritoarei creații a actorului Debureau⁸³. Clovnul, Arlechinul, Pierrot, măștile, sînt personajele și obiectele disimulării care apar constant în toate perioadele creației lui Michăilescu, de la *Arlechinada* pictată în 1922 și pînă la marele *Arlechin* malefic din anul 1903. Pentru a înțelege semnificația arlechinului în creația lui Michăilescu, este suficient să comparăm acest din urmă tablou cu oricare dintre personajele similare pictate de Iser în aceeași epocă. În timp ce Iser crea niște confrăți mai bine hrăniți ai arlechinilor lui Picasso (din perioada albastră), C. Michăilescu a pictat imaginea unei paiate de cîrpă manipulate cu sfori, o formă unduitoare și dezumflată. Acest alt Valentin le désossé (imposibilul partener de dans al lui La Goulue la Moulin Rouge) are un aer de piață rea ; dansînd pe un fundal care evocă Veneția, el ne face parcă

⁸⁰ Asupra activității acestui teatru vezi Michel Corvin, *Le Laboratoire de théâtre Art et Action. Étude sur le théâtre de recherche entre les deux guerres*, Lille, 1973.

⁸¹ Michel Corvin, *op. cit.*, p. 364.

⁸² În ceea ce privește modul în care-și intitula tablourile, (anticipînd puțin), remarcăm că titlurile sale amintesc fie basmele (*O pasăre a fermecat*, *O pasăre a fost muștrată*),

fie indică propria sa inadaptabilitate la viața cotidiană (*Năzuiau spre o altă viață*, *Călătorea în imposibilul cotidian*), fie, în sfîrșit, reafirmă credințe intime ale sale (*Iubea visul cu pasiune*, *Trăia precum gîndea*).

⁸³ Vezi Paul Hugounet, *Mimes et Pierrots*, Paris, 1889, p. 47—105.

să-l auzim scuturînd în buzunarele costumului său de carnaval « kilograme de arșice », cum ar fi spus poetul Constant Tonegaru. Feeria se transformă, așadar, pe nesimțite, într-un lamento tragic⁸⁴.

Cercul și lumea lui (clovni, saltimbanci, jongleuri, dansatoare pe sîrmă), dar și Commedia dell'Arte cu personajele sale grotești, constituie o temă înrudită cu cea a marionetei și a păpușii, temă care s-a bucurat de o apreciere egală în mediile avangardei europene⁸⁵. Acest « teritoriu din țara copilăriei » a fost anexat, prelucrat și restituit în imagini-simbol. Tema a devenit un imens repertoriu, mergînd de la autoironie ori dispreț manifestat pentru « bilciul deșertăciunilor » omenеști (Ensor scria că pictînd măști a putut « *contempla în mod filozofic chipurile ipocrite, ascunse, interesate și viclene* »⁸⁶) și pînă la ferveerea erotică sau imageria macabră; ea avea o importantă calitate în plus: oferea o varietate de forme picturale egală ca mărime. Ochiul poate descoperi în toate aceste fapteuri o asemănare frapantă cu siluetele înstrăinat-confuze ale manechinelor și păpușilor. Clovniul lui Michăilescu care poartă dansatoare pe sîrmă în palmă, au un aer de fantoșă resemnată. Stilizarea expresiei, « jocul » exagerat, vizează îndeaproape acel « *du mécanique plaqué sur le vivant* » care nu stirnește doar risul. Oricine s-a jucat cu un copil travestindu-se și luînd, la întîmplare, diferite « înfățișări », știe că întotdeauna cînd jocul ține prea mult și dacă travestiul, oricît de caraghios ar fi, capătă o notă vag amenințătoare, copilul se sperie și trece brusc de la ris la plîns. Funcționează și în acest caz o angoasă a adevăratei identități. Numai natura comunică printr-un limbaj lipsit de artificiu și convenție, un limbaj în care există într-adevăr o legătură organică între exprimant și exprimat⁸⁷. Capacitatea umană de a crea o *Darstellungswelt*, adică o reprezentare semnificantă a lumii, este cu totul opusă acestei « biologii expresive » naturale.

Opusul arlechinului în pictura lui Michăilescu nu este Pierrot, mai degrabă victima lui predestinată, ci Îngerul care apare în Buna Vestire. În această pictură « teatrul » este inclus prin însuși caracterul solemn și dramatic al subiectului, dar și — faptul nu trebuie să ne surprindă — prin asemănarea frapantă cu imaginile care înfățișează scene din viața lui Iisus în iesele de Crăciun. Poate chiar astfel de iesele i-au dat lui Michăilescu ideea montajelor cu păpuși de mai tîrziu. Este cunoscută influența pe care au avut-o asupra lui Goethe acest gen de « simulacre » văzute în tinerete la Neapole⁸⁸, cît și faptul că dramaturgul polonez Wyspianski a scris piesa *Nunțile* inspirat de o astfel de « șopka » (iesele de Crăciun)⁸⁹. Michăilescu putuse foarte bine să vadă astfel de mon-

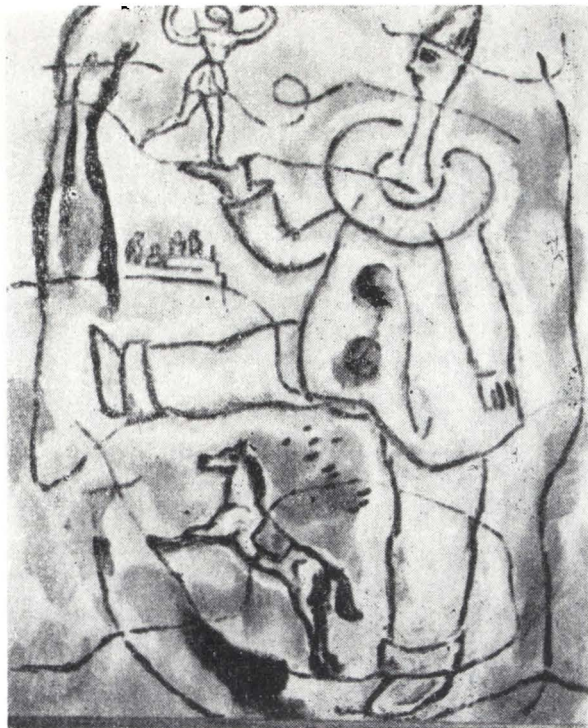


Fig. 19. — C. Michăilescu, *Clovni și dansatoare pe sîrmă* (tempera pe sticlă, cca. 1931), colecția familiei.

⁸⁴ Jean Cocteau intitula foarte bine « caracterul » Arlechinului în Commedia dell'Arte: « ...je n'aime pas Arlequin. Il porte un loup et un costume de toutes les couleurs. Après avoir renié au chant du coq, il se cache. C'est un coq de la nuit ». (Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, 1926, p. 13).

⁸⁵ « *Le music-hall, le cirque (...)* tout cela féconde un artiste au même titre que la vie. Se servir des émotions que de tels spectacles éveillent ne revient pas à faire de l'art d'après l'art. Ces spectacles ne sont pas de l'art. Ils excitent comme les machines, les animaux, les paysages, le danger », (Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 30); Asupra acestei teme vezi în special Jean Starobinski, *Le Portrait de l'artiste en saltimbanc*, Genève, 1967, ca și Camille Mauclair, *Le Théâtre, le cirque, le music-hall et les peintures du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, 1926.

⁸⁶ F. C. Legrand, *Ensor necunoscutul*, București, 1975, p. 90.

⁸⁷ Eugène Minkowski, *Création-Expression-Psychologie formelle*, in *Mélanges-Georges Jamsil*, Paris 1956, p. 228.

⁸⁸ Vezi Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants*, Stockholm, 1967, p.215; Goethe spunea despre aceste figurine de iesele: « *Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, das man frühwahr in einer anderen Welt zu sein glaubte* ».

⁸⁹ « ... Wyspianski traite ses personnages tirés de la vie quotidienne à la façon de ceux de la chopka, c'est-à-dire à ces marionnettes polonaises qui arrivent sur la scène deux par deux, hiératiques, tandis que sur le fond de la scène se tiennent les saints, les anges ou les personnages de la Nativité » (Michel Corvin, *op. cit.*, p. 353).

taje de figuri în Italia studenției sale ; dealtfel iconografia acestei scene — îngerul cu floarea de crin — este specific catolică. Figurile par cioplite în lemn și se înscriu într-un spațiu unitar din care fac parte organic, ca elemente constitutive, întru totul asemănător principiilor bio-mecanicii. Aceluiași principiu i se supun și figurile din *Angelus* ; tabloul trebuie să fie, la rîndul său, rodul unei amintiri fugitive : un grup de călugărițe benedictine văzut cîndva în Italia. Sursa de inspirație este, prin urmare, tot una imaginară, pentru că : « *Toute mémoire est à réimaginer. Nous avons dans le mémoire des micro-films qui ne peuvent être lus que s'ils reçoivent la lumière vive de l'imaginaire* »⁹⁰. Aceste păpuși credincioase, țepene, identice în rasa lor călugărească, exprimă perfect rigiditatea dogmei și înstrăinarea ființei umane.

C. Michăilescu a reprezentat în tablourile sale imaginative exclusiv locuri sacre ; personajele lui de vis evoluează într-o lume pe măsura lor, într-un spațiu privilegiat, bunăoară castelul sau locul în care se întîmplă miracolul Bunei Vestiri. Dar și arena circului sau scena teatrului de păpuși trebuie înțelese ca niște spații deosebite, fiind locuri ale spectacolului și dramei. Tot așa balconul în care se arată noua Olympia, ca și decorul venețian evocînd generic nebunia carnavalului sint elemente caracteristice ale unui spațiu cu o semnificație mai profundă.

Personajul-păpușă este, așadar, centrul unei lumi fermecate și în continuă metamorfoză, care implică pe lingă un joc continuu al sensurilor duble și saltul paradoxal de la o dimensiune la alta, de la mic la mare, comparabil cu cel din *Alice în țara minunilor*. O fată-păpușă ceartă o pasăre nemaivăzută într-un tablou (*O pasăre a fost muștrată*) care poate înfățișa fie un peisaj fantastic, fie o natură moartă ; alături de personaj se află un ghiveci cu o floare care, privit cu alți ochi, ar putea fi și un havuz. Într-o natură moartă, *Arome colorate*, apare un negru de dimensiunea fructierei, cărînd în spate un coș cu fructe exotice. Ni se pare inutil să exemplificăm cu fragmente literare, într-atît sint de multe și într-atît este acest procedeu specific povestirii în general⁹¹.

8. Întrucît arta este « formativitate specifică și intențională », iar conținutul capătă concretețe abia prin formă, am putea spune că primul stil din creația lui Michăilescu se caracterizează tocmai prin opoziția dintre « fantazie » ca simptom al unei stări psihologice sau personale (G. C. Jung) și « stil » ca totalitate a mijloacelor de configurare supuse unor inevitabile « presiuni pedagogice » din partea epocii. Această opoziție este evidentă în toate operele majore ale perioadei, în *Păzitorii castelului* ca și în *După bal*, *Angelus* sau *Buna Vestire*. Oricine este izbit în fața acestor tablouri de faptul că peste relațiile aparent exclusiv formale se simte suprapunerea disturbatoare a unor conținuturi plurivalente, și încă a unor conținuturi care provin din planul simetric realității, imaginarul. « Schematizarea » formală presupune o atitudine identică, deci restrictivă, a stratului ideatic. Ori, cum am văzut, Michăilescu îmbina tratarea relativ univocă a formei cu pluralitatea posibilităților de citire a mesajului. Nimeni în afară de el nu a avut îndrăzneala să picteze episoade vag legendare într-o manieră care amintea puternic cubismul.

Din dorința de a înlătura situația aceasta confuză, de-a dreptul prolixă pe plan teoretic, s-a recurs adeseori la interpretări la rîndul lor prolixе. Unele tablouri au fost în mod forțat socotite tributare unei estetici cubiste, fără ca ele să dovedească o atare dependență. În realitate asemenea tablouri există în pictura lui Michăilescu și, după opinia noastră, ele formează în interiorul primului stil o tendință minoră. Nu vrem să se înțeleagă totuși că deprecieri valorice asemenea lucrări. Dacă privim îndeaproape o pictură ca *Natura statică*⁹², expusă în anul 1928, nu ne va fi greu să observăm acea ordine specific cubistă a suprafeței, ordine care decurge din tratarea plană a obiectelor recompuse pe baza unei grupări conceptuale în familii de forme. Nu ne va scăpa nici nota constructivă superioară a întregii compoziții care nu poate fi învinuită de ceea ce Gleizes îi reproșa lui Picasso în perioada analitică, adică de un « impresionism de forme ».

Sarcina pe care ne-o asumăm în studiul de față, pe lingă descifrarea universului imaginativ al lui C. Michăilescu, comportă și o încercare de a delimita mai precis tipul său de « năzuință formativă ». Prin urmare ar trebui să dăm un răspuns dificilei întrebări : în ce măsură elementele pur

⁹⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, 1947, p. 161.

⁹¹ Vezi asupra acestui subiect P. M. Schuhl, *Le Thème de Gulliver et le postulat de Laplace*, în op. cit., p. 86—92.

⁹² Vezi catalogul expoziției « Arta română », București, 1928.



Fig. 20. — C. Michăilescu, *Angelus* (1926), Muzeul județean Turnu Severin

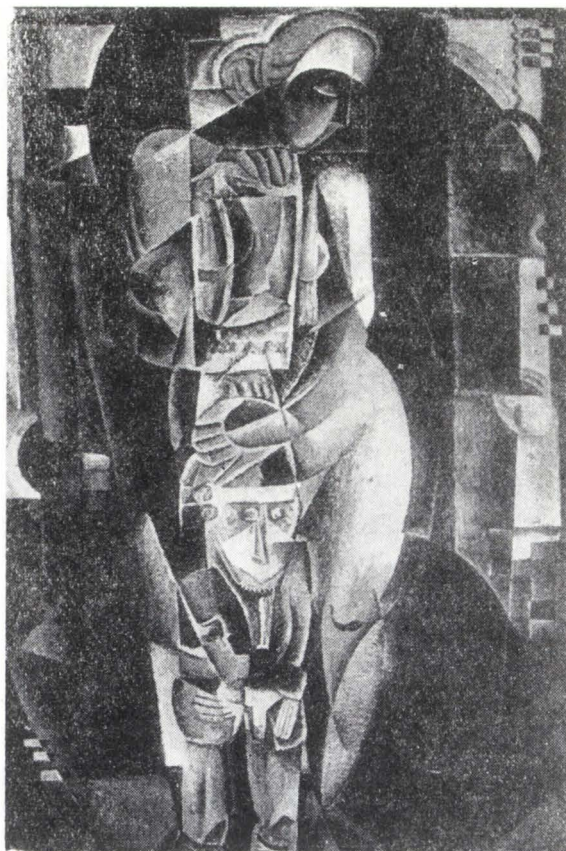


Fig. 21. — M. H. Maxy, *Nud cu idol* (1924), Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

formale care alecătuiesc imaginea materială a unor picturi ca *Păzitorii castelului*, *Angelus* ori *Buna Vestire* sint diferite de cele cubiste și reflectă o gândire plastică aplicată pe măsura și în folosul structurii tematice a acestor tablouri. Formulăm o asemenea întrebare pentru că ne dăm seama că, dacă am reușit să descifrăm înțelesul imaginilor pină într-un anumit punct din care nu mai putem face progrese în lipsa unui material ajutător, altul decît tabloul însuși (note de jurnal, mărturii ale artistului), acest lucru se datorează faptului că printr-o modelare și compunere specifică a părților, formele divulgă acest conținut. Ne rămîne să refacem drumul invers, de la formă spre subiect, și să deslușim în același timp importanța acordată de Michăilescu formalizării în propria sa operă.

Pentru a combate mai întii amintita confuzie prin care primul stil al lui Michăilescu este socotit cubist, fără a se face o diferențiere între opere, vom compara două tablouri; în anul 1924 la Salonul Oficial au fost expuse, printre atîtea lucrări, *Păzitorii castelului* și o compoziție a lui Maxy intitulată *Nud cu idol*. În timp ce tabloul lui Maxy a stîrnit un nemeritat scandal⁹³, pictura lui Michăilescu a primit unul dintre premiile Salonului. Nu întîmplător am alăturat două compoziții cu un conținut mai cuprinzător și în care, poate printr-un simplu hazard, apare cîte o ființă artificială. Petre Oprea, probabil în urma unor convorbiri cu Maxy, dezvăluie că *Nudul cu idol* este « o alegorie (...) <în care> nudul (...) simbolizează frumusețea și armonia științei (iar mica făptură) alcătuită dintr-un asamblaj de piese metalice exprimă ideea mașinismului industrial »⁹⁴. Astfel de subiecte cu conținut social erau într-adevăr preferate de Maxy. În pofida scandalului provocat, *Nudul cu idol* era, din punct de vedere formal, conform principiilor cubiste larg răspindite la acea dată în Europa. În ceea ce-l privește, Maxy ar fi putut spune împreună cu Juan Gris, fără să se înșele : « Încerc să concretizez ceea ce este abstract ». Ca și croitorul din imaginara țară

⁹³ P. Oprea, *M. H. Maxy*, București, 1974, p. 14.

⁹⁴ *Ibidem*.

Laputa, care îi lua măsurile lui Gulliver într-un mod atât de neobișnuit, Maxy a făcut o proiecție geometrică a formelor umane, le-a compus și « asamblat » altfel, imprimându-le un caracter abstract-obiectual. Nudul este lucrat în planuri curbe, sintetice și face trecerea spre un fel de ax central al compoziției conceput foarte sintetic și care evocă de minune interiorul unei mașinării. Elementele formale, după cum se vede, susțin îndeaproape ideea extrapicturală a tabloului, amintită de noi mai sus. Aceleași relații de adecvare conținut-formă pot fi sesizate, de exemplu, și în naturile moarte cu note și instrumente muzicale semnate de Braque, Picasso ori Gris; dacă am asculta șansoneta *Ma jolie* am putea-o recunoaște poate în ornamentica formală din tabloul cu același nume al lui Picasso. Așadar, existența imaginii figurative implică automat un conținut specific, univoc sau plurivoc, mimetic, imaginar sau conceptual.

Spre deosebire de cubiști, Michăilescu practica o artă inductivă, care nu pornea atât de la ideea de re-construire conceptuală, așa cum nu avea nici prea multe puncte comune cu realitatea însăși. În picturile lui imaginative, Michăilescu încerca să concretizeze ceva care era particular și îl exprima pe sine însuși. Mai aproape ca *Weltanschauung* de expresionism decât de cubism, pictura lui este o obiectivare aparentă; « necesitatea psihologică » în numele căreia acționa ca artist îi impunea implicit inventarea unor mijloace care să corespundă vocației sale. În tablourile cu care ne-am exemplificat expunerea « realitatea imaginată », dacă se poate spune așa, este stilizată, adică intensificată în expresivitatea ei. Piticul-păpușă nu este conceput după o analiză de tip cubist, el este o ființă-obiect încorsetată de linii, muchii și fațete care toate îl prind solid în șarpanta compozițională a tabloului.

Într-o oarecare măsură *Păzitorii castelului* ne amintește schemele lineare din *Line and Form* de Walter Crane. Calul și omul care ilustrează « metoda dreptunghiulară », ca și piticul și bulldogul pictați de Michăilescu, își păstrează forma caracteristică, dar prezintă o fațetare, o divizare a suprafeței prin linii. Orice stilizare geometrică este un mic « regres » spre schema lineară originară, spre acele structuri ritmice cu funcție ajutătoare în învățarea alfabetului artelor frumoase⁹⁵. După cum a arătat Werner Hofmann exercițiul mîinii, « schema universală » la care poate fi redus orice corp, a delvenit pentru artistul modern forma definitivă a operei: « ...dacă înainte se trecea de la general a particular, de la nediferențiat la diferențiat, acum se merge pe cale inversă; <...> Iată-ne deci ajunși exact acolo de unde plecau vechile scheme lineare. Primul oval și primul dreptunghi sînt tot atât de puțin lizibile, din punct de vedere obiectual, ca și structura lineară a lui Mondrian »⁹⁶. Arhicunoscutele cuvinte ale lui Cézanne (« *Totul în natură se modelează după sferă, după con și după cilindru* ») nu sînt altceva decât un îndemn de întoarcere la schemele lineare. Dar dacă pictorii cubiști au elaborat pe aceste baze un sistem de reprezentare, sau după o expresie a lui Arnold Gehlen, un « concept optic », pe aceeași cale se poate ajunge la un mare număr de rezultate diferite. În definitiv toate curentele și manierele personale din arta secolului nostru care se află între cele două extreme (și numai excepțiile nu se află!), « marea abstracție » și « marele realism », sînt din punct de vedere formal niște hibrizi. Atît timp cît nu devine un principiu de analiză și de construcție, schematizarea este o convenție și chiar prin adoptarea ei ca metodă de lucru se transformă într-un principiu exterior, care implică un sens ordonator, inteligibil și rațional. Un conținut imaginar poate apărea consolidat prin această metodă; dar este valabil și contrariul: chiar formalizarea atrage atenția asupra unei « probleme și tulburări » deghizate. Din ea poate decurge, ca și în cazul lui Michăilescu, un efect magic și teatral în același timp. Deși forma însăși, ca rezultat al acțiunii metodic-modelatoare, nu face mai explicit întregul halou de semnificații din tablourile lui Michăilescu, ea pare a consolida și intensifica efectul lor. Așa, de pildă, tratarea geometrică transformă păpușile în reprezentări cu o structură materială diametral opusă, amintind duritatea de cristal a oamenilor desenați de Bracelli. Sinuozitatea de panglică a arlechinului, hieratismul lemnos al personajelor din *Buna Vestire* sau angulozitatea păpușilor din *După bal* au un corespondent formal

⁹⁵ E. H. Gombrich și mai ales Werner Hofmann au dezbătut pe larg importanța « structurilor ritmice » sub aspectul lor de experiment cu formele în arta clasică și modernă; tot așa, Erwin Panofsky a demonstrat, într-un studiu bine-

cunoscut, cum istoria unei alte scheme structurale — perspectiva — poate fi oglinda istoriei stilurilor.

⁹⁶ W. Hofmann, *op. cit.*, vol. I, p. 92.

Fig. 22. — Bracelli, planșă din *Bizarie di varie figure*.

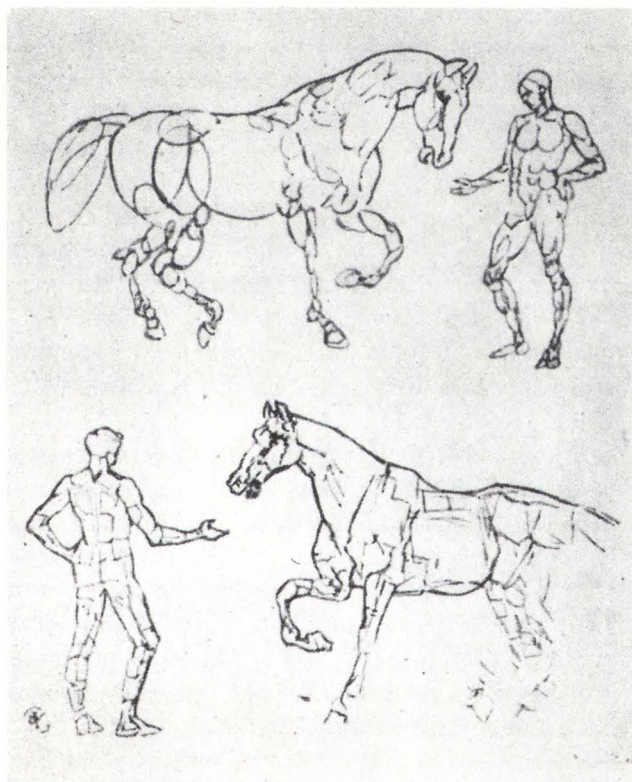
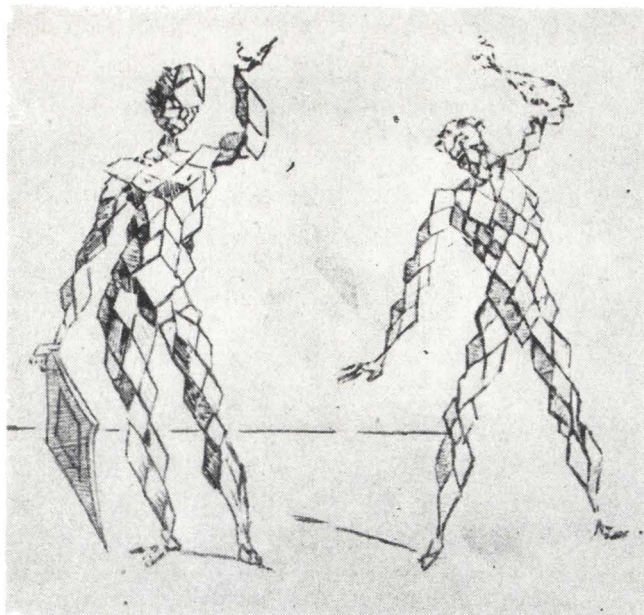


Fig. 23. — Walter Crane, planșă din *Linie și formă*.

adekvat. În felul acesta se parvine și la nivelul stratului superficial (al formei) la o reprezentare metaforică emanând din mai îndepărtatul strat al conținutului. Să nu uităm că tabloul, în sens general, este un « nod de simboluri » care concentrează o materie senzorială cu maximum de semnificații posibile ⁹⁷.

Așadar, demersul artistic al lui Corneliu Michăilescu se caracterizează, în prima sa perioadă, printr-o continuă tendință de obiectivare. Pentru a înțelege însă caracterul « experimental » atribuit de artist propriei sale creații, trebuie să aruncăm o privire și asupra sculpturii sale. Activitatea

⁹⁷ Philippe Malrieu, *op. cit.*, p. 102.

lui de sculptor⁹⁸, desfășurată între anii 1925—1927, a fost trecută cu vederea. Este posibil ca această nouă preocupare să-și fi găsit un stimulent exterior în activitatea practică depusă de el, începând cu anul 1925, alături de Brauner și Maxy, la « Atelierul de artă constructivă » și la « Academia artelor decorative » (1927). În totalitatea lor, sculpturile atestă capacitatea lui Michăilescu de a analiza forme în spațiu, de a esențializa și abstrage chiar pronunțata calitate tactilă a cubismului, pe care cineva l-a numit o « pictură pentru orbi », îi putea oferi lui Michăilescu soluția sculpturii, așa cum se întâmplase cu Picasso ori Braque.

Am vrea să surprindem cu ajutorul unui singur exemplu cum această « adîncire » formală duce la o « aplatizare » fatală a conținuturilor. Dacă *Angelus* este un tablou imaginativ, mai bine zis un produs reimaginat al memoriei afective, capul de călugăriță « reconstituit » spațial nu mai are această calitate. *Angelus*, prin tehnica reprezentării, tinde către asamblajul obiectual. Personajele și-au pierdut calitatea lor de aparențe și au fost fixate într-o formă cristalină. Totuși individualitatea lor materială rămîne dovada neputinței (sau neintenționalității în acest caz) transformării modelului natural în schemă pură. Determinat chiar de faptul că nu dorea să adîncească procesul obiectualizării, artistul stabilea un centru de interes în relația dintre formele statice și fundalul cinematic. Într-adevăr, imaginea are un puternic efect de traveling. Este evident că nu avem de a face în acest caz cu un exemplu de artă deductivă, ci mai degrabă cu un tip de artă inductivă.

Comparativ cu tabloul, *Capul de călugăriță* apare ermetic de îndată ce a fost smuls din context, de îndată ce e lipsit de relațiile spațiale care, după Worringer, dau oricărui obiect o « relativitate în imaginea lumii ». Să mai observăm că pînă și efectul tridimensional al acestui obiect a fost redus, pe cît posibil, prin aplatizarea volumului capului redus aproape la dimensiunile înălțime-lățime de forma cilindrică din spate. Acest cilindru secționat, tratat uniform, interzice aproape orice considerare a sculpturii altfel decît frontal. Regăsim aici, în mod ideal, ilustrarea principiilor lui Hildebrand: « *Sculptura nu are sarcina de a-l lăsa pe spectator în situația incomodă față de tridimensionalitatea sau cubicitatea impresiei naturale <...> ci are rostul de a lua imaginii cubice aspectul ei chinuitor. Cîtă vreme o figură plastică se impune în primul rînd ca o imagine cubică, ea se află încă în stadiul inițial al structurii ei artistice; abia cînd ea dă o impresie plană, cu toate că este cubică, capătă o formă artistică* »⁹⁹. Capul de călugăriță nu este nici un portret individual și nici portretul simbolic al devoțiunii creștine. Impulsul imitativ sau simbolic se estompează în spatele unei structuri formale ca atare, care sugerează însă idea vagă a unei « eficiențe » latente și concentrate. Capul de călugăriță s-a transformat într-un obiect, tehnica în care a fost lucrat tinzînd către tehnologie în cel mai obișnuit sens al cuvîntului.

Din moment ce Michăilescu și-a definit crezul artistic drept « poezie plastică », sculptura sa ne apare ca un teritoriu deschis experimentului cu formele. Obiectul tridimensional, materia dură, poate fi cu greu modelată în același timp pregnant formal și poetic aluziv. Așadar, sculptura lui Michăilescu nu reprezintă o necesitate creatoare, ci una de ordin stilistic, în strînsă legătură cu munca lui de pictor. Așa se explică de ce nu și-a expus niciodată statuetele și cum au putut ele trece aproape neobservate criticii, deși este evident că aceste opere reprezintă o etapă interesantă în creația artistului. Se poate chiar spune că ele sînt « cheia » stilistică a perioadei 1924—1929, prin intermediul lor putîndu-se înțelege antitetic în ce măsură stilul său era o « construcție » deliberată a imaginarului chiar la nivelul structurilor de limbaj plastic.

⁹⁸ Pînă în momentul de față cunoaștem trei sculpturi de C. Michăilescu, păstrate în colecția familiei artistului. Altele două ne sînt cunoscute după fotografiile păstrate în arhiva Galeriei Naționale a Muzeului de artă al R.S.R. Acestea din urmă, *Cap de călugăriță* (fig. 26) și *Mască* (fig. 27) par a fi și cele mai vechi. Prima dintre ele este evident o reluare tridimensională a portetului din *Angelus*, fapt dovedit de alăturarea sculpturii și a unui fragment din amintitul tablou într-o natură moartă, *Compoziție cu călugărițe* (fig. 24), pictată în 1928. Prin urmare, capul de călugăriță ar putea data chiar din anul 1926, anul în care a fost pictat *Angelus*. Tot în jurul acestei date, poate chiar un an mai tîrziu, a fost modelată și *Masca*. La rîndul său această sculptură a

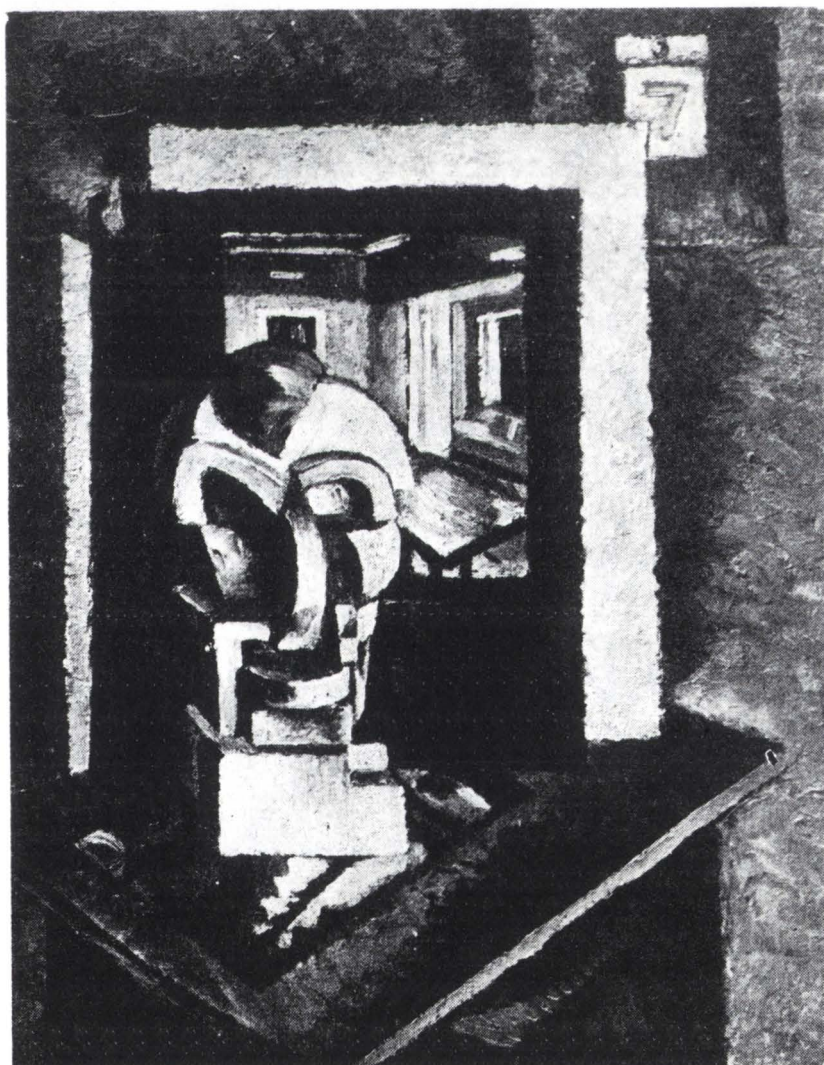
fost pictată într-un tablou, *Mască și ziare* (fig. 25), care a figurat la a VIII-a expoziție a societății « Arta română » din anul 1928. Din punct de vedere stilistic *Maternitatea* (fig. 29) se apropie de cele două sculpturi mai sus menționate prin constructivismul său pronunțat. *Pierrot cîntînd* (fig. 28) rămîne singular și ne este practic imposibil să-l dăm cu certitudine înainte sau după grupul unitar al sculpturilor mai sus pomenite. Aceeași problemă o ridică și proiectul de *Monument funerar* (fig. 30), de o concepție mai mult arhitecturală.

⁹⁹ Citat reproduș în Wilhelm Worringer, *Abstracție și introspatie*, trad. rom. Bucur Stănescu, București, 1970, p. 87—88.

Fig. 24. — C. Mîchălleseu,
Compoziție cu călugărițe
(1928), loc de păstrare ne-
cunoscut.



Fig. 25. — C. Mîchălleseu,
Mască și ziare (1928),
Muzeul Brukenthal.



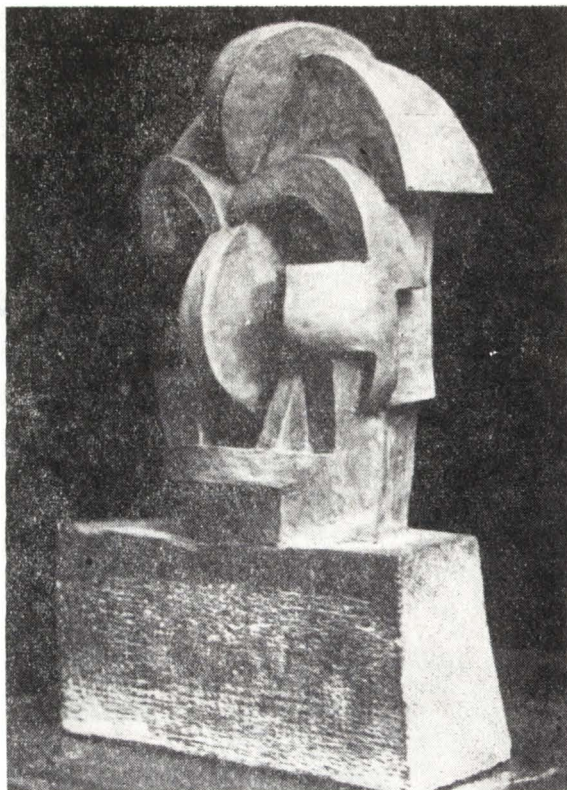
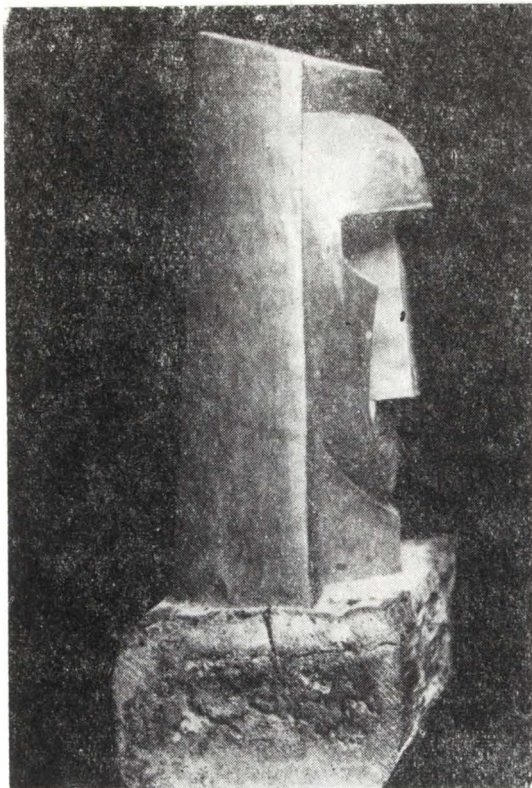


Fig. 26. — C. Brâncuși, *Cap de călugăriță* (plastilină și lemn), dispărut.

Fig. 27. — C. Brâncuși, *Mască* (plastilină și lemn), dispărut.

Fig. 28. — C. Brâncuși, *Pierrot cîntînd* (ghips patinat), colecția familiei.

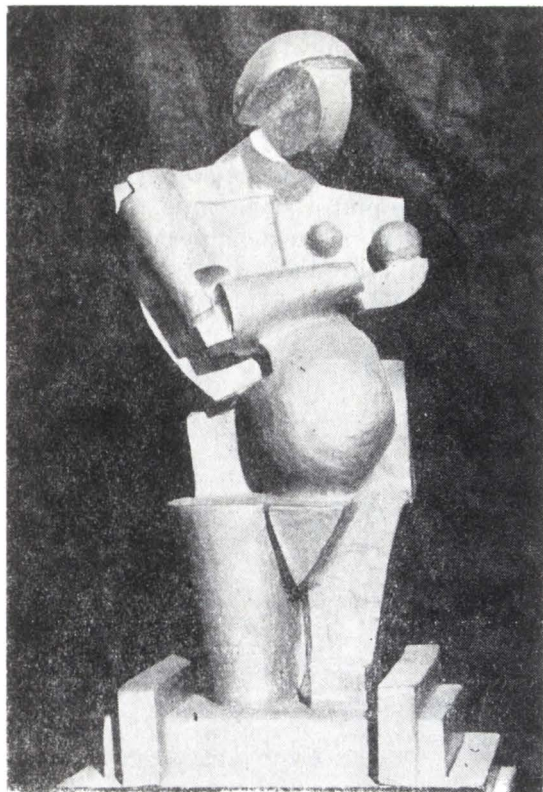


Fig. 29. — C. Michăilescu, *Maternitate* (ghips patinat), colecția familiei.

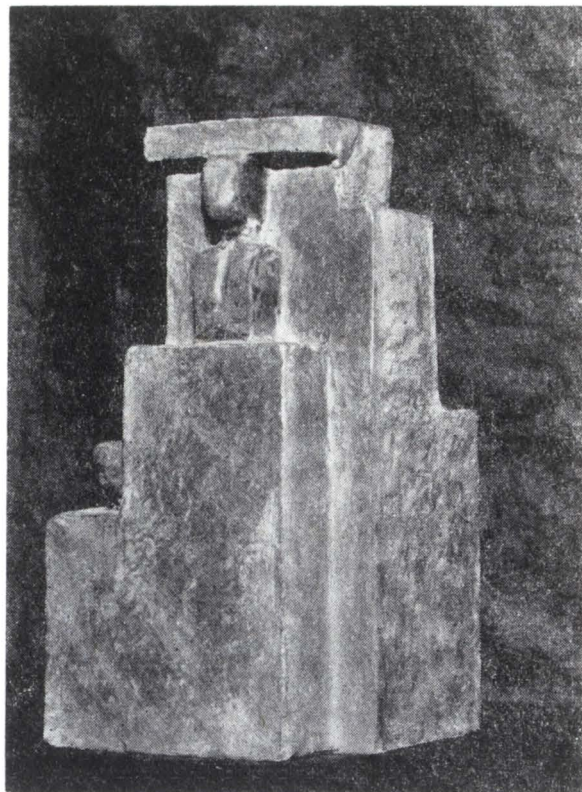


Fig. 30. — C. Michăilescu, *Monument funerar* (ghips patinat), colecția familiei.

ÉLÉMENTS POUR UN REDÉCOUVERTE DE CORNELIU MICHĂILESCU

RÉSUMÉ

L'étude est une analyse de la première partie (1924—1931) de la création de Corneliu Michăilescu, artiste avec une contribution des plus originales au mouvement roumain d'avant-garde. L'auteur essaie de démontrer que Michăilescu, qui a appartenu jusqu'en 1935 au groupe d'avant-garde « *Continutul* », a été catalogué — trop à la légère — par ses contemporains et par la postérité critique de peintre cubiste. En réalité, l'auteur estime que l'œuvre de Michăilescu de la période 1924—1931 ainsi que celle de plus tard (1933—1938), quand l'artiste s'est soumis à des expériences avec de la mescaline qui l'ont marqué, se place sous le signe de l'imaginaire. Selon l'auteur, le premier style de Michăilescu se modela du contact avec les formes plutôt qu'avec les idées de l'avant-garde roumaine, qui était d'inspiration cubiste-constructiviste. La couche plus profonde de son œuvre était imprégnée par une poétique onirique, voisine du surréalisme (l'auteur juxtapose à un moment donné des témoignages rapprochés de Michăilescu et de Victor Brauner) et opposés au mythe de facture futuriste-constructiviste « nous infusons de la dynamique à l'atome », proclamé par le poète Ștefan Roll. L'auteur découvre un Corneliu Michăilescu « secret », créateur d'une mythologie personnelle non déchiffrée. A défaut d'un matériel auxiliaire (notes de journal, témoignages, etc.) autre que les tableaux mêmes, il entreprend une analyse du processus de création imaginative chez Corneliu Michăilescu, partant de l'idée qu'il serait artificiel de considérer dans une image de ce type seulement l'image même et que l'intention imaginative est celle qui détermine et qui transforme sa propre matière. En ce sens, l'auteur présuppose que Michăilescu utilisait comme « modèles » pour ses tableaux des poupées et montait de véritables scénographies d'atelier. En étroite connexion avec ce procédé plausible, l'auteur montre que la poupée, la marionnette, l'automate et le mannequin appartiennent à un thème qui a sa racine dans le mythe de Pandore et de Dédale et qui connut un extraordinaire revirement dans l'avant-garde mondiale, depuis Schlemmer et Kokoschka jusqu'à G. Grosz, de Chirico et Max Ernst; le théâtre d'avant-garde est également marqué par l'idée de l'acteur-marionnette

(Gordon Craig) ainsi que par les expérimentations similaires de metteurs en scène tels Meyerhold et Piscator. Ce thème, continue l'auteur, comprend un registre affectif étendu : démystification de l'homme en tant qu'individu, onirisme visionnaire ou satire burlesque, protestation sociale ou rêverie infantile. En conclusion, l'auteur nous montre que, en parallèle avec l'œuvre imaginative de la période 1924—1931, on peut déceler dans l'œuvre de Michăilescu aussi une tendance considérée mineure, déployée sur le territoire de la ~~création artistique pure~~, qui comprend non seulement des peintures mais aussi des sculptures. Cette tendance, bien que d'une réalisation artistique parfaite, ne représente pas, selon l'auteur, une nécessité créatrice, étant d'ordre plutôt stylistique. Les sculptures de Corneliu Michăilescu peuvent être considérées comme la « clef » stylistique de la période 1924—1931 et par antithèse elles nous permettent de comprendre dans quelle mesure l'artiste pratiquait une construction délibérée de l'imaginaire, même au niveau des structures de langage plastique.

I. ȘTEFAN I. NENIȚESCU. OPERA TEORETICĂ ȘI COLABORAREA LA *IDEEA EUROPEANĂ*

1. INTRODUCERE

de ANDREI PLEȘU

Cercetătorul care proiectează o istorie a criticii de artă românești se izbește, din primul moment, de lipsa acută a unei prealabile acumulări și sistematizări de documente. Ocupindu-se, de pildă, de perioada interbelică, el va constata că, dacă în materie de artă propriu-zisă, câteva eficiente operațiuni de orientare în proliferarea stilistică a epocii s-au făcut deja, comentariul de artă nu și-a aflat încă istoriografia. Antologarea textelor fundamentale ale lui Oscar Walter Cizek¹ și Francisc Șirato² — reprezentații cei mai impunători, poate, ai teoriei artistice din perioada în discuție — constituie, desigur, premise de studiu încurajatoare, ca și mai recenta culegere de cronici și articole ale lui Aurel D. Broșteanu³. Mai frugale, dar utile totuși, sint și edițiile de « scrieri despre artă » în care au apărut pînă acum Nicolae Iorga, Lucian Blaga, George Oprescu, N. Tonitza, C. Ressu ș.a.⁴ Republicate, în bună măsură, sint textele despre artă ale lui Tudor Vianu⁵, și, de curind, scrierile lui G. M. Cantacuzino⁶. Inventarul acestor eforturi — inegale dealtfel din punct de vedere științific — rămîne, cum vedem, lacunar⁷. Dincolo de ele, fenomenul criticii de artă din România interbelică apare, în întregul său și în detaliul său istoric, necercetat. O scrupuloasă despuiere a principalelor ziare și reviste conținătoare de cronică plastică, o nuanțată situare a autorilor lor în contextul cultural al epocii, ca să nu mai vorbim de o eventuală sistematizare a fenomenului, destinată să sugereze treptele evolutive ale limbajului și ale concepțiilor critice inventariate, rămîn deocamdată simple proiecte. Ceea ce noi înșine vom încerca în paginile următoare nu are decît ambiția unui prim « zbor de recunoaștere » în teritoriul impricinat : un zbor de recunoaștere care nu-și va afla temeiul decît la capătul unei cercetări de ansamblu asupra

¹ Cf. Oscar Walter Cizek, *Eseuri și cronici plastice* (Prefață : Ion Blberi), București, 1967 și idem, *Sufletul românesc în artă și literatură* (Antologie întocmită și comentată de Al. Oprea), Cluj, 1974.

² Cf. Francisc Șirato, *Prospecțiuni plastice* (Cuvînt înainte : Ionel Jianu), București, 1958. Această antologie, lacunară, e integral preluată, cu adăugirile de rigoare, în Fr. Șirato, *Încercări critice* (Prefață și antologie de Petre Oprea ; Cuvînt înainte : Petru Comarnescu), București, 1967.

³ Aurel D. Broșteanu, ... *Acest altceva, pictura* (Prefață : Andrei Pleșu), București, 1974.

⁴ Cf. Nicolae N. Tonitza, *Scrieri despre artă* (Culegere de texte, adnotări și prefață de Raoul Șorban ; Cuvînt înainte : Tudor Arghezi), București, 1962 (cf. și recentul volum N. N. Tonitza, *Correspondență*, ed. îngrijită de Barbu Brezianu și Irlina Fortunescu, București, 1979) ; Camil Ressu, *Însemnări* (Cuvînt înainte : Gh. Ghițescu), București, 1967 ; Nicolae

Iorga, *Scrieri despre artă* (Antologie și prefață de Barbu Theodorescu), București, 1968 ; George Oprescu, *Scrieri despre artă*, București, 1966 (reeditată în 1968) ; Lucian Blaga, *Scrieri despre artă* (Prefață de Dumitru Micu ; antologie, studiu introductiv și note de Emil Manu) București, 1970.

⁵ Cf. între altele, Tudor Vianu, *Fragmente moderne* (Antologie și prefață de Octavian Barbosa), București, 1972.

⁶ G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri* (Antologie, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografic de Adrian Anghelescu), București, 1977.

⁷ În lucru, la editura « Meridiane », se află și două volume cuprinzînd opera critică a lui Al. Busuloeanu (ediție îngrijită de Theodor Enescu și Ion Frunzetti). Amela Pavel anunță, la aceeași editură, o antologie de scrieri estetice românești, care o va corecta probabil pe aceea, frugal întocmită, din 1972 (*Anthologie des écrits théoriques sur l'art en Roumanie*, text rotaprintat).

epocii, imposibilă încă. Oferim, aşadar, exact ceea ce anunţăm în titlu : nu capitole definitive din istoria criticii noastre de artă, ci doar « materiale » care să o facă posibilă.

Dar precaritatea subiectului de care ne ocupăm nu e doar reflexul precarităţii cercetărilor istoriografice întreprinse asupra sa. E în el însuşi o precaritate, pe care observatorul obiectiv trebuie s-o recunoască de la bun început. Spre deosebire de cronică/literară, cronică plastică are un statut ingrat. Obiectul ei e, prin definiţie, evanescent. Ne referim, evident, nu la operele de artă comentate, ci la asamblarea lor ocazională, în *expoziţii*. Căci obiectul cronicii e, totuşi, o expoziţie, un grupaj de lucrări, o atmosferă, mai mult decât o lucrare sau un artist, luate izolat. Expoziţia are întotdeauna un caracter de unicat, o aromă de « irepetabil » care se răsfinge şi asupra comentariului ei. Expoziţia e un eveniment. Cronică nu poate evita a fi *evenimentială*. Ea păstrează, adesea, ceva din sunetul festiv al vernisajului. Şi în vreme ce cronicarul literar are net sentimentul că face, în actul său discriminator, *istorie* literară, cronicarul plastic e veşnic pindit de mondenitate, veşnic condamnat la categoria « salonului ». Nu e locul aci pentru disjuncţii de mai adincită nuanţă între cele două tipuri de cronică invocate. Ar fi încă multe de spus. Până şi regia propriu-zisă a întâlnirii dintre cronicar şi obiectul activităţii sale e diferită de la plastică la literatură. O carte se citeşte în reclusiune, în intimitatea camerei de lucru, sau a unui fotoliu. Contactul cu ea e nemijlocit şi scutit de convenţii exterioare. Cu totul alta e situaţia cronicarului plastic. El nu-şi poate lua obiectul cu sine. Îl întâlneşte mereu pe teren străin, sau, în orice caz, neutru. Arareori poate rămâne absolut singur cu ceea ce contemplă. De aceea, contemplativitatea sa e îmbibată de ticuri sociale, iar intransigenţa sa, anesteziată de protocol. Sint infinit mai puţine cronici plastice *negative*, decât cronici literare negative.

În sfârşit, trebuie s-o spunem fără menajamente, spectacolul intelectual oferit de critica de artă interbelică e mult mai palid, mai arbitrar, mai inconsistent, decât cel oferit de critica literară a vremii. În timp ce creaţia plastică propriu-zisă face o echitabilă simetrie creaţiei literare, comentariul de artă e departe de a putea concura, calitativ, comentariul literar. Cronică plastică a perioadei studiate nu a avut un Zarifopol, un Lovinescu, un Pompiliu Constatinescu, un Călinescu etc. Şi aceasta nu întotdeauna pentru că cei angajaţi în practica ei n-ar fi avut dotaţia spirituală a literatorilor, ci, mai curînd, pentru că locul ocupat de fenomenul plastic în configuraţia culturală a epocii era — cum el este intrucîtva şi astăzi — secund. Secund nu prin valoare, ci prin conjunctură. E vorba aici de o complexă problemă de sociologia gustului, pe care nu e cazul să o abordăm acum.

Se cere dealtfel înregistrat un fapt, capabil, prin el însuşi, să caracterizeze situaţia criticii de artă, nu numai prin raportare la mediul cultural în care ea se integrează, ci chiar prin raportare la personalitatea acelor care o reprezintă. În « cariera » celor mai mulţi dintre intelectualii pe care îi vom portretiza, critica de artă ocupă un loc *episodic*. Cel mai însemnat dintre toţi, O. W. Cizek, era scriitor. Către sfârşitul vieţii, întrebat asupra activităţii sale în domeniul plasticii, a răspuns cu excesivă, dar caracteristică, parcimonie : « am uitat, şi de fapt, nici nu mă mai interesează »⁸. Francisc Şirato era, primordialmente, artist. Cînd la aniversarea a 70 de ani de viaţă, el privea retrospectiv asupra destinului său, o singură pasiune i se arăta ca definitivă : pictura⁹. Criticii, artistul are aerul de a i se fi dedicat în subsidiar, constrîns de urgenţele vieţii culturale, iar nu de vreo impetuoasă pornire lăuntrică. Într-un cuvînt, Şirato pare să-şi fi asumat rolul de critic ca pe o datorie şi, în fond, ca pe o jertfă. El se simţea obligat să contracareze diletantismul iresponsabil al cronicarilor de ocazie, să aducă în arena publică oarecare igienică coerenţă, oarecare profesionalism¹⁰. Ştefan I. Nenişescu, specializat în estetică şi filozofie la Bucureşti şi la Roma, s-a

⁸ Cizek a dat acest răspuns lui Radu Bogdan, de la care deţinem informaţia.

⁹ Francisc Şirato, *Mărturii* (1947), în *Încercări critice*, Bucureşti, 1967, p. 284.

¹⁰ Idem, *Determinare* (1946), în *Încercări...*, p. 23 : « Aceste încercări critice, scrise în majoritatea lor între anii 1916—1923 şi, mai în urmă, la răs timpuri foarte răzleţe,

nu au fost intenţionate de autorul lor drept critică, precizate ca atare. Au fost simple reflexii de gen estetic făcute la diferite ocazii, după cum viaţa artistică le-a oferit autorului. La alcătuirea lor nu a existat nici un plan sistematizat în nici un fel. Ele trebuie primite mai curînd ca reacţiuni ale unui pictor faţă de mediul critic în care s-a produs activitatea sa de pictor, mediu din cale afară redus ca înţelegere a problemelor de artă plastică ».

dedicat integral, după un scurt episod universitar, diplomației, afirmându-se în domeniul umanist mai mult ca poet și autor dramatic. Aurel D. Broșteanu e, de profesie, jurist. Activitatea sa de cronicar plastic abia dacă acoperă vreo 18 ani, numărați discontinuu (1925—1936 și apoi, cu manifestări sporadice, de la 1969 încoace). Este ca și cum critica de artă n-ar fi un domeniu suficient sîși. Ca și cum ea ar trebui mereu să dubleze altceva, să se mulțumească a fi tratată «cu mina stîngă», ca o vocație de tip «violon d'Îngres».

Împrejurarea aceasta are totuși și unele avantaje. Profesată, cum am văzut, fără crisparea «profesionalizării», cronica plastică reflectă adesea întreaga autenticitate a răgazurilor, a plăcerii degustătoare, a sensibilității neînhibate, care mai greu transpar în scrupulul sau în patima cronicii literare. «Sunetul de fond» al epocii, tonalitatea moravurilor zilnice, profilul minor dar specific al gestului monden, se pot citi, toate, mai cu ușurință în cronica de expoziție și în însemnările de actualitate artistică, decît în mișcarea ideilor literare. Ceea ce nu înseamnă că domeniului care ne preocupă îi lipsesc notele grave, sublimitățile și adîncimile. Nu vom întîrzia să le reliefăm ori de cîte ori le vom întîlni.

În schițele de portret pe care le vom face, trei sînt obiectivele principale pe care le vom urmări :

I. Stabilirea contribuției fiecăruia dintre autorii cercetați la formarea, desăvîrșirea și consolidarea limbajului de specialitate. Ne vom întreba mereu cum înțeleg autorii cu pricina să analizeze o imagine, ce raport se constată, în textele lor, între rigoare și sensibilitate, în ce măsură reacțiile lor estetice se articulează într-o doctrină critică mai mult sau mai puțin coerentă.

II. Căutarea legăturilor, declarate sau nu, dintre concepțiile și metoda criticilor studiați și acelea ale teoriei de artă europene cu care ei au fost contemporani. Se va încerca deci identificarea *surselor* pe care gîndirea celor în discuție le lasă să se întrevadă și consemnarea eventualelor *sincronisme* existente între critica noastră și cea europeană în perioada cercetată.

III. Întrucît, adesea, textele criticilor de care ne vom ocupa, risipite prin nenumărate ziare și reviste, nu sînt, în această stare, accesibile publicului mai larg, specialiștii înșiși trebuind să recurgă la o migăloasă operațiune detectivă pentru a le descoperi, vom cultiva, abundent, citatul, din dorința de a restitui cititorilor, măcar în această primă formă, cit mai mult din materialul parcurs : un material care altfel, pînă la o editare, deocamdată, incertă, ar rămîne uitat.

2. ȘTEFAN I. NENIȚESCU ȘI «TEORIA CRITICEI»

Ștefan Nenițescu pare să îi avut încă de tînr pentru cei din jurul său iradierea autorității. Informat asupra creației plastice pînă la detaliul tehnic cel mai neînsemnat, dar inclinat, deopotrivă, spre o densă speculativitate, rafinat prin structură și cultivat — prin lecturi — în mod epatant, el s-a afirmat în anii '20 ca un «connaissance» de supremă distincție, mentor al multor artiști (Sabin Popp de pildă) și descălecător respectat pentru o seamă de critici. Într-o conferință din 1928 Oscar Walter Cizek îl invocă cu nedisimulată deferență pentru studiul său despre arta populară românească, tipărit în vol. XI (1925—1926) al *Revistei de filozofie* : «Cred că studiul domnului Nenițescu, care poartă subtitlul foarte modest de schiță, reprezintă tot ce s-a scris mai esențial și mai profund la noi despre firea, despre substanța artei populare»¹¹. Francisc Șirato vorbea, în 1934, despre «subtilul estet» Ștefan Nenițescu¹², iar Aurel D. Broșteanu, la capătul unei confruntări de o viață cu confratele său mai vîrstnic, îi consacră, în 1978, un important studiu omagial¹³. Înainte de

¹¹ Oscar Walter Cizek, *Sufletul românesc în artele plastice* (1928), în *Sufletul românesc în artă și literatură*, Cluj, 1974, p. 18—19.

¹² Fr. Șirato, *Instantaneu plastic 1934*, în *Însemnări...* p. 89.

¹³ Aurel D. Broșteanu, *Șt. I. Nenițescu la 80 de ani*, în *Arta*, 1978, nr. 2, p. 17—18.

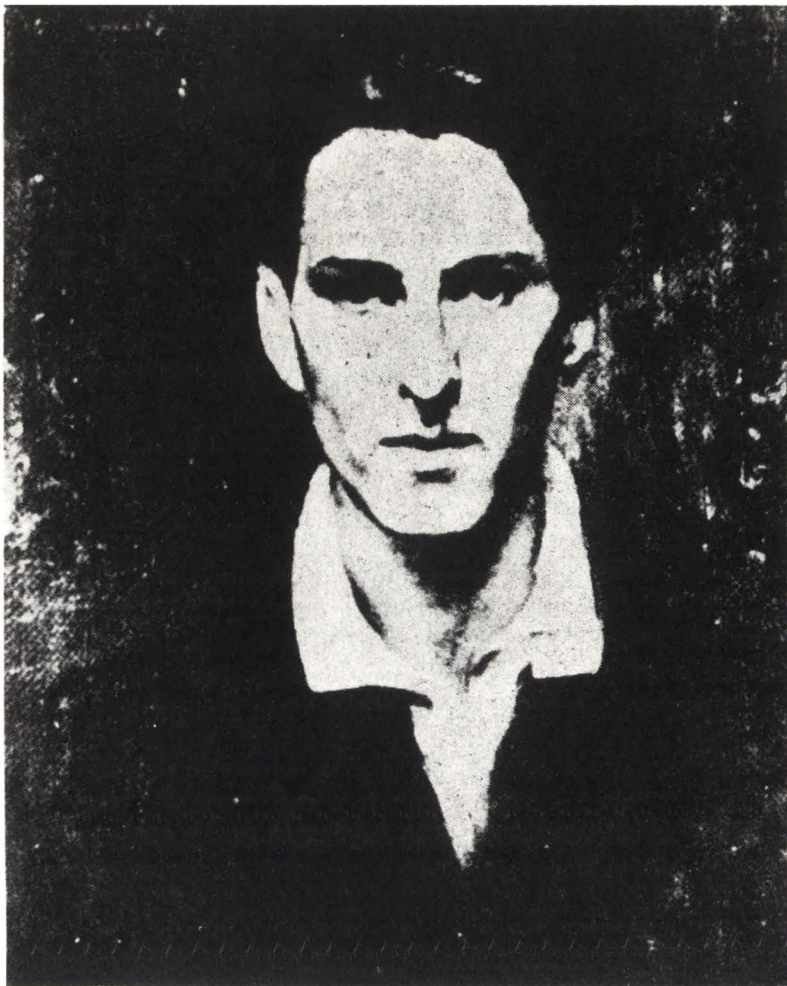


Fig. 1. — Sabin Popp, *Portretul lui Ștefan Nenițescu*, ulei pe pânză, 1921 (col. Șt. Nenițescu).

a căuta, în chiar opera criticului, temeiul unei atit de constante admirații din partea celorlalți o sumară reconstituire biografică ne apare drept necesară *.

Ștefan I. Nenițescu s-a născut la 8/21 octombrie 1897, la București, într-o familie dăruită, în egală măsură, cu înlesniri materiale și disponibilitate spirituală. Tatăl, Ioan Nenițescu, era doctor în filozofie la Leipzig și funcționase — înainte să ajungă prefect de Tulcea — ca inspector școlar, numit de Titu Maiorescu. Tinărul Nenițescu a fost înseris, în cursul primar, la liceul „Lazăr”. Cu o întrerupere de un an (clasa a patra de liceu, urmată la gimnaziul francezesc « Friedrich Wilhelm » din Berlin), el a rămas, până la absolvire, elevul acestei școli, unde, în ultimii ani, își amintește a-l fi avut coleg de bancă pe Tudor Vianu. Către sfârșitul primului război mondial, proaspătului bachelareat i se recomandă — din rațiuni medicale — Italia. El devine, la Roma, student al lui Giovanni Gentile și al lui Adolfo Venturi. La douăzeci de ani, cu prilejul unei călătorii la Neapole, îl cunoaște pe Benedetto Croce, al cărui traducător va fi, în anul 1922, la cererea lui D. Gusti (*Elemente de estetică*). Întors în țară, Ștefan Nenițescu își încheie studiile universitare la Facultatea de litere și filozofie, unde e numit apoi conferențiar la catedra de estetică generală. Între timp, publică dezlănțuit versuri, eseuri, cronică plastică. Debutează la 18 ani (1915) cu un articol despre Shakespeare în *Noua*

* Datorăm o parte din informațiile care urmează fișei biobibliografice incluse în volumul Șt. I. Nenițescu, *Ani*. București, 1973 (o antologie de versuri, alcătuită de Dinu Pillat și prefăcută de Al. Philippide). Regretatului Dinu Pillat, ca și lui Aurel Broșteanu și lui Barbu Brezianu le sintem recunoscători pentru a ne fi mijlocit contactul direct cu Șt. I. Nenițescu, de la care

deținem restul informațiilor utilizate. Firește, Ștefan Nenițescu însuși ne-a îndatorat cel mai mult, prin răbdarea binevoitoare cu care a răspuns întrebărilor noastre. Îi mulțumim și pe această cale, cu regretul de a nu putea fructifica în acest articol decât recolta strict documentară, cea mai exterioară, a întâlnirilor noastre.



Fig. 2. — Sabin Popp, *Portretul lui Ștefan Nenițescu*, creion pe hîrție, 1921 (col. Șt. Nenițescu).

Revistă Română. La 22 ani (1919) îi apare primul volum de versuri (*Denii*), urmat de altele două în 1923 (*Vraja*) și în 1925 (*Ode italice*). Tot în 1925 tipărește o laborioasă încercare teoretică, *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, proiectată în trei volume, dar atingînd în primul din ele (singurul publicat) aproape 500 de pagini (Partea I : « Prolegomenă speculativă la un sistem de estetică real experimentală » ; Partea a II-a : « Analiza stilurilor »). La aceasta, se adaugă un volum de teatru (*Trei mistere*, 1922) și seria de articole apărute pînă în 1928 în *Luptătorul*, *Convorbiri literare*, *Ideea europeană*, *Gîndirea*, *Vremea*, *Universul literar*, *Viața românească*, *Lupta*, *Adevărul* și *Revista de filosofie*. După 1938 (prin urmare după ce implinise 31 de ani), Ștefan Nenițescu nu se mai ilustrează ca om de artă decît organizînd în țară și în străinătate cîteva expoziții de artă românească (București, Sinaia, Haga, Amsterdam, Bruxelles). Restul energiilor sale se canalizează în diplomatie (e secretar de presă și, mai tîrziu, consilier economic la legația română din Haga). Abia în a doua jumătate a deceniului al șaptelea, Nenițescu re apare în jurnalistică, la *Viața românească*, cu un eseu despre Șirato¹⁴, îi urmează cîteva articole în revista *Arta*, preponderent memorialistice¹⁵. În 1975, editura VEB din Dresda îi publică o mică monografie Henri H. Catargi. Autorul mai are în manuscris, alături de versuri inedite, traduceri și eseuri filozofice, un medalion *Otilia Aristia Oteteleșeanu* (14 pagini dactilo), o evocare a Miliței Petrașcu (22 pagini dactilo), un studiu despre Brîncuși (*De la sculptură*

¹⁴ Șt. Nenițescu, *Francisc Șirato*, în *Viața românească*, 1966, nr. 11, p. 116—150.

¹⁵ Colaborările lui Șt. Nenițescu la revista *Arta* se înșiruie, cronologic, după cum urmează : *Theodor Pallady*, în 1971, nr. 2, p. 13—22 ; *Portretul lui Sabin Popp* (fragment din monografia inedită la care ne referim mai jos) în 1971 nr. 4—5, p.

46—49 ; *H. H. Catargi*, 1972, nr. 1, p. 15—18 ; *Teodor Dan*, 1972, nr. 10, p. 22—24 ; *Petru Comarnescu « Brîncuși »* (recenzie), 1972, nr. 12, p. 38—39 ; *Muzeul și arta contemporană* (participare la un colocviu pe aceeași temă), 1973, nr. 7, p. 10—11 și *Aurel și Ana Jiquid* (cronică) în același număr, p. 7.

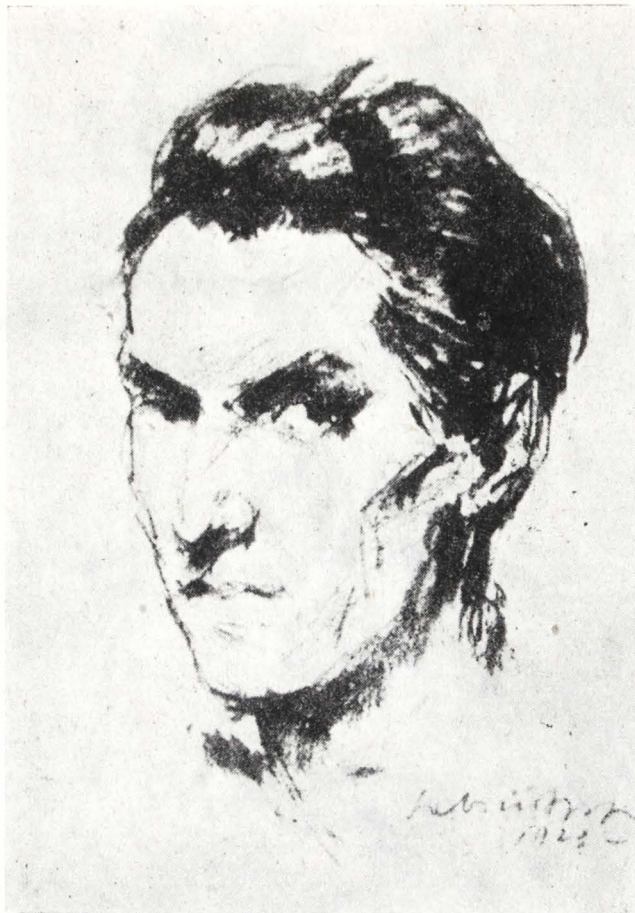


Fig. 3. — Sabin Popp, *Portretul lui Ștefan Nenițescu*, conté pe hirtie, 1923 (col. Șt. Nenițescu).

pentru orbi la *Coloana infinită*, comunicare la al doilea simpozion internațional Brâncuși, 7 pagini dactilo) și o monografie cu caracter memorialistic, intitulată : *Portretul lui Sabin Popp ca viață a unui tânăr pictor* (235 pagini dactilo, scrise între 17 martie 1969 și 3 ianuarie 1970).

Față de febrilitatea publicistică din prima parte a vieții sale, laconismul cu care Ștefan Nenițescu s-a exprimat în critica de artă după 1928 echivalează, în ciuda revenirii târzii din ultima vreme, cu o abdicare. Nu sintem îndrituiți să o explicăm. Fapt este că în toamna anului 1977, cînd l-am cunoscut, Nenițescu nu ne-a apărut ca un estet interesat de « piața » artistică mai veche sau mai nouă, ci ca un cărturar afabil, aplecat, cu creionul în mînă, asupra lui Thoma de Aquino sau a lui Leonțiu de Bizanț... Justificarea prelungilor sale, surizătoare, tăceri, ar putea sta aici, în preaplinul unor astfel de lecturi. Pe noi însă ne interesează nu tăcerile lui Nenițescu, ci locvacitatea sa critică. Să vedem, așadar, mai întii, în ce ambianță teoretică respira autorul pe cînd avea 28 de ani. Vom lua în cercetare, pentru aceasta, prima parte a lucrării sale *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, a cărei elaborare e paralelă colaborării la *Ideea europeană* ce ne va preocupa în ultima secțiune a textului nostru.

Faptul că deținem un compact text speculativ din partea unui critic e un privilegiu cu care, practic, nu ne vom mai întilni. Trebuie să atragem, în același timp, atenția, că Ștefan Nenițescu e singurul nostru estetician în discursul căruia axa tuturor raționamentelor e o artă particulară, arta plastică. Estetica lui Vianu și aceea a lui Blaga vor fi mai pronunțat *deductive*, ținînd în mod vădit de estetica filozofică. Estetica lui Nenițescu pare, dimpotrivă, să se fi născut *inductiv*, pe baza unor experiențe artistice nemijlocite. Muzica și literatura sînt desigur incluse, dar domeniul de preferință e plastica. Iată cum își justifică opțiunea autorul însuși : « Aleg domen de exemplificare, aplicare și *constituire* al teoriei, arta plastică. De ce? Fiîndcă aplicarea paralelă în toate domeniile ar întrece cadrul și așa destul de larg al lucrării ; apoi fiîndcă aplicarea paralelă ar presupune, cum s-a văzut și se va vedea încă de ce, o prealabilă teorie a artelor și a genurilor ; și în sfîrșit,

fiindcă arta plastică pătrund mai obiectivă, mi se pare că omenescul, drumul, dezvoltarea personalității omenesti ca ins în omenire, și ca omenire, trage într-însa o linie mai susținută, se încheagă mai rădît (subl. n. — A.P.) și de aceea este și mai lesne de desprins. Celelalte arte, prin subiectivitatea materialului, mai răspîdit, din care cauză și mai diferențiat într-un fel propriu celui care îl minuieste, par să fie mai mult ca dînsa expresia singularității »¹⁶. Nenițescu socotește, pe deasupra că « arta plastică, parcă intrucitva mai mult decît celelalte, este eminentamente educativă, desăvirșitoare de om »¹⁷ *.

Din nefericire, constituită după un atît de sănătos principiu — cel inductiv — cartea lui Ștefan Nenițescu nu va avea în epocă eficacitatea scontată. Și aceasta, în primul rînd, datorită propriilor ei vicii de stil și structură. E o carte greoaie stilistic și prolixă. Se face abuz de citate (în italiană, franceză, engleză, germană, latină), subsolurile sînt supraîncărcate de indicații bibliografice și comentarii care în loc să limpezească pagina o pulverizează pînă la derută. Erudiția autorului impresionează — mai cu seamă raportată la vîrsta sa — dar ea se dovedește a fi pînă la urmă erodantă. E nevoie de un nefiresc efort pentru a sesiza în permanență firul conducător al expunerii. Fraza e fie bombastică, prin exces de metaforă, fie absconsă, prin concentrare. (Autorul însuși își recunoaște, într-o « Lămurire » « unele întunecimi », « tocmai pentru că mie fiindu-mi limpede cleștar întregul, este pe alocuri posibil să fiu prea rezumat »¹⁸; o mărturisire care, din păcate, nu e decît prea adevărată. . .) Iată o mostră : « Pentru că această integrare, această atitudine este chiar gîndul despre absolut, el însuși, el nu o creează decît în aceeași măsură în care este creat de dînsa, creînd-o creîndu-se pe sine, și pentru că aceasta este autocitiză și prin urmare conștiință, cunoașterea și atitudinea sînt una ; iar pentru că este conștiință și conștiința este activitate intrucit este cunoaștere, și activitatea definește întocmai precum verbul definește substantivul, atitudinea are dreptul să denumească absolutul și de fapt îl denumește, căci dreptul unei activități este însăși activitatea etc. . . »¹⁹. O asemenea frază — departe de a fi o excepție în textul lui Nenițescu (și să notăm că de-a lungul a peste două sute de pagini — cite numără « Prolegomena . . . » — textul acesta se desfășoară fluvial, neavînd decît o singură cezură, între « cartea I » și « cartea a II-a ») — o asemenea frază pare stîngaci tradusă din altă limbă, lucru ciudat la un om de subțirimea literară a autorului. Ai uneori sentimentul că « întunecimile » mereu întîlnite rezultă din insuficienta asimilare — tipică vîrstei — a unor lecturi dezlănțuite, și din insuficienta gestație a unui flux speculativ autentic, dar necontrolat. Cît despre lecturi, ele acoperă tot ce era mai viu în epocă, de la Croce la Giovanni Gentile, de la neokantieni în sens restrîns (Hermann Cohen) pînă la ecourile kantiene mai tîrzii (Riehl, Rickert), de la Konrad Fiedler și Alois Riegl, la Wölfflin și Worringer. Sînt insistent frecvențați Wundt, Fechner, Müller-Freienfels, apoi, dintre esteticieni, F. Th. Vischer, T. Lipps, Max Dessoir, Volkelt, Lalo, iar dintre studiosii mai aplicați ai artelor Schmarsow, Strzygowski, Hans Tietze, J. Maier-Graefe, W. Pinder, E. Panofsky etc. Cum vedem, aceeași bibliografie cu care va lucra și Tudor Vianu mai tîrziu pentru a-și consolida *Estetica*.

Nu vom proceda la o analiză de amănunt a cărții lui Nenițescu, intrucit ea atinge numai tangențial obiectul cercetării noastre. Ne ocupăm, în definitiv de istoria *criticii de artă* și nu de istoria *esteticii* românești. Într-o asemenea istorie a esteticii, Nenițescu ar putea beneficia de un capitol întreg. Pe noi ne interesează numai să găsim în construcția sa speculativă acele elemente care aveau să rodească în activitatea sa critică.

Principiul lucrării lui Nenițescu e, în chip declarat, de coloratură *fenomenologică*. Iată-l clar exprimat în « Introducere » : « Plecînd de la postulatul științei moderne, că descrierea este însăși explicație, singura posibilă și reală, fiindcă în descriere faptul nu mai este izolat ci pus între, legat, deci raportat altor fapte mai cunoscute, este clar că o filozofie a artei nu se poate întemeia decît pe o descriere a artei, și estetica nu poate fi altceva decît o istorie a artei (subl.n. — A.P.).

* Specificăm că am operat în corpul citatelor din Nenițescu unele minime modernizări ortografice pentru atenuarea dificultăților și așa stîljenitoare — ale lecturii.

¹⁶ Ștefan I. Nenițescu, *Istoria artei ca filosofie a istoriei, I. Teoria criticii I. Prolegomenă speculativă la un sistem de estetică real experimentală*, București, 1925, p. 57.

¹⁷ *Ibidem*, p. 57.

¹⁸ *Ibidem*, p. 7.

¹⁹ *Ibidem*, p. 67—68.

Desigur, istorie legală, gîndită, din care să se desprindă artă. Descrierea care este explicație cuprinde și legalitate, căci de la început este sistematică »²⁰. Contradicția inerentă a acestui fragment e numai aparentă. Nenițescu pare să caute concilierea a două principii care, din unghi metodologic, s-ar exclude: cel strict fenomenologic, așadar « sincronic », și cel istoric, așadar « diacronic ». El vrea să realizeze un sistem în care estetica să fie simultan istorie și istoria estetică. În paradoxul acestei dihotomii stă, credem, cheia întregului edificiu teoretic al lui Nenițescu și temeiul inductivismului său, mai sus pomenit. De fapt el nu înțelege istoria în chip « istorist ». Marcat vizibil de Hegel, el nu vede în ea o simplă succesiune de împrejurări particulare, ci o manifestare globală a universalului, a cărui « curgere » istorică nu trebuie gîndită atît ca o parcurgere de *etape*, cît ca o juxtapunere de *aspecte*, simultan prezente de fapt în metabolismul absolutului. Nu accidentul schimbător face istoria, ci rațiunea activă mereu în sinul ei. Or, nicăieri absolutul nu e mai categoric prezent în istorie, nicăieri rațiunea nu e mai adîncită în materie, ca în opera de artă, arta în sine nefiind altceva decît o « atitudine față de absolut »²¹. Istoria artei e, prin ea însăși, filozofie și anume filozofie a istoriei, colaj spectaculos între istorie și absolut: « ... aceea istorie <înțeleasă ca rațională, n.n. — A.P.> trebuie să fie ea însăși filozofică — spune Nenițescu — și aceasta este în istoria artei. Dacă în istoria spiritului, aceea particulară a spiritului popoarelor îl mijlocește pe cel universal, istoria artei care din arta popoarelor <...> mijlocește arta epocii, și din aceasta pe aceea, nu este oare dînsa filozofie a istoriei? »²². Și în alt loc: « ... istoria artei nu este istoria vizualității numai ca vizualitate, sau a reprezentărilor sonore numai ca reprezentări sonore; este istoria personalității general omenești. ... »²³. Omenescul ca sinteză de absolut și imanență e obiectul privilegiat al artei. Sensul ei ultim este cunoașterea. O cunoaștere creatoare, de tip integral, diferită de cunoașterea « progresivă », obținută prin adaos, a științelor²⁴. O cunoaștere care nu lucrează cu noțiuni²⁵, ci cu reprezentări înțelese ca « judecăți de senzație »²⁶. O cunoaștere, deci, care sistematizează senzorialul, spațialitatea, așadar datele *imEDIATE* ale realului. « Întîia cunoaștere, zisă simplă, și desigur cea mai obișnuită, într-atît încît mulți nici nu o mai recunosc autonomă, și recunosc și mai puțin rostul ei superior, stă la baza activității constituitoare de artă, și ea însăși fiind atitudine, la baza atitudinii artă »²⁷. « ... în estetic este cunoașterea nemijlocită într-adevăr conștientă... »²⁸. Într-un asemenea context, « frumosul » e relativizat, în spirit crocean, ca nucleu al esteticului. El apare definit doar în termeni de gnoseologie: « ... *frumos numim acel obiect, acea operă, care ne destăinuie mai mult din totalul lumii, adică zămislește prin însăși existența ei o proiecție mai puternică. Înțelegem lumea. Cu cît ne face să înțelegem mai puțin, cu atît este mai puțin frumoasă*. Iar cînd are pretenția să transforme totalitatea în întreg și nu este izvoditoare de proiecție, adică ne înșală, de stăm în fața ei ca în fața oricărui obiect din multiplicitate, mărginit prin artificii mecanice, nu prin atitudine, de unde și fără valoare, așa încît nu-l înțelegem, este urîtă, și nici simbol nu este, pentru că mărginirea mecanică rămîne în multiplicitatea pură. *Urît este ceea ce nu are proiecție, nu face posibilă o interpretare*, sau mai bine zis nu se interpretează din sine sau prin sine și totuși se dă drept interpretare. Ceea ce înseamnă încă o dată că *urîtul este stabilit de cunoașterea filozofică, interpretatoare, iar nu de cea artistică, veșnic creatoare. Urît nu este nimic dacă îl înțelegem*, adică dîntii creăm și apoi avem proiecția teleologică, locul și rostul acelui obiect, și de aceea cu atît mai puțină urîtenie va fi pentru un om, cu cît îi va fi înțelegerea artistică mai mare, cu cît va fi mai răsplîn de frumusețe, adică mai creator. Un obiect în sine nu este frumos atîta timp cît nu luăm atitudinea artă, iar urît nu este decît atunci cînd o maimuțarește »²⁹ (subl. noastre — A.P.). Într-o estetică în care « valoarea » nu se mai identifică cu « frumosul » de tip hedonist, judecata de gust și problema gustului în general se suspendă. Gustul e, desigur, inerent artei, dar nu e decît « un moment moral făcut estetic »³⁰. « Gustul nu e decît moralul în artă și ca artă, *gustul este moralitatea* »³¹. Or, arta « cu tendință » morală (sau de orice alt fel) e un non-sens. « Arta nu are tendințe, fiindcă

²⁰ *Ibidem*, p. 38.

²¹ *Ibidem*, p. 62.

²² *Ibidem*, p. 55.

²³ *Ibidem*, p. 44. Cf. și p. 30: « De o parte stă absolutul, de cealaltă istoria și problema estetică este împăcarea acestor doi termeni ».

²⁴ *Ibidem*, p. 20.

²⁵ *Ibidem*, p. 17.

²⁶ *Ibidem*, p. 26.

²⁷ *Ibidem*, p. 18.

²⁸ *Ibidem*, p. 19.

²⁹ *Ibidem*, p. 219—220.

³⁰ *Ibidem*, p. 120.

³¹ *Ibidem*, p. 121.

într-însa nu este nimic să fie din afara ei »³², « ... binele este imanent în artă ». La fel, nu există nici « artă pentru artă », « adică străină de omenire, ci dimpotrivă, cu cât este creația mai cuprinzătoare, cu atât mai puțin este de despărțit de pământul omenescului și al naționalului, numai de aceea unei rafinări artistice îi corespunde și una morală, pentru că într-o atitudine sînt și celelalte ... »³³. Ferindu-se a fi normativă în plan etic, va fi estetica normativă în planul creației artistice? Nu, căci atunci « și istoria artei și estetica ar trebui să fie un cumul de rețete... »³⁴. « Însă estetica-istorie, și deci istoria artei, cînd este într-adevăr a ei și este într-adevăr sistematică, nu are altă tendință decît să fie o îndrumare la priceperea artei, (subl. n. — A.P.), cu care nu se confundă și nu duce la nici o aplicație artistică... »³⁵. Estetica este, prin urmare, o propedeutică a înținerii ~~trans-teoretice~~ cu arta. Și este, cum spune mereu Nenițescu, « estetică-istorie », pivotînd în jurul perechilor dialectice « absolut-relativ », « unitate-multiplicitate », « nemărginire-mărginire »³⁶. Numai întrucît nu pierde din vedere nici unul din termenii acestor perechi, gîndirea estetică poate spera să devină, în ea însăși, « o citire a operei de artă, o grafologie a timpului și a artistului »³⁷.

Meritul esențial al sistemului speculativ schițat de Ștefan Nenițescu este *infuzia de istoricitate pe care el o strecoară în perimetrul teoreticului și, în același timp, infuzia de spirit sistematic pe care el o revarsă asupra istoricității*. (« ... cel mai logic dintre simțuri este văzul »³⁸ — este de părere autorul în buna tradiție a lui Anaxagoras, acordînd vizualității privilegiul de a fi, prin definiție, deschisă spiritului sistematic). Confruntat cu opera de artă concretă, Nenițescu procedează în modul cel mai modern cu putință. Simpațiile lui ~~metodologice~~ merg către teoria purei vizualități a triadei Fiedler—Hildebrandt — Hans von Marées. În consecință el nu acordă nici un credit criticii conținutiste ce se practica în jurul său cum ea se mai practică încă și astăzi. « Opera de artă, ca atare, este prezență contemporană. Că un tablou reprezintă un episod care a trecut de mult și nu se mai întoarce este de puțină însemnătate. „Martirul Sfintului Marcu” de la Academia de la Veneția așa cum l-a zugrăvit Jacoppo Tintoretto își pierde caracterul său de inel în lanțul nesfîrșit al timpului, episodul nu mai este episod, ci operă de artă. Dacă nu știi legenda, nu întrebi de ea, dacă o știi înțiaa grijă este s-o uiți »³⁹.

Din punctul nostru de vedere, cele mai reușite pasaje ale cărții lui Nenițescu sînt tocmai acelea care, fructificînd o informație istorică spectaculoasă se referă la probleme de limbaj plastic, de analiză morfologică a unor imagini particulare. « ... Esteticei — istorie — declară criticul — nu-i este și nu trebuie să-i fie întru nimic străină cunoașterea tehnicii fiecărei arte și a fiecăreia în fiecare epocă. Va fi interesant de știut că Metsys alături viu două valori, umbră și lumină, fără tranziție, că apoi adincea cu ajutorul tonului închis, că indica trecerea de la umbră la lumină cu liniuțe mai mult sau mai puțin apropiate, după unghiul luminii; că sînt trei feluri de umbre: I. de modelare, care izolează, II. penumbra, care leagă figurile între ele, III. penumbra care leagă figura cu spațiul; clarobscurul, neantic, căutat încă din veacul al XV-lea, în urmă de Leonardo și Raffael într-o nocturnă, însă nicăieri ca la Correggio; că Ludovico Carracci inventează grunduirea pinzei cu brun în loc de alb ca pînă atunci: pictura cîștigă un ton fundamental mai cald, un fond închis, de unde posibilitatea de clarobscur, legătura obiectelor în spațiul de aer, ca în bassorelieful pictural al Barocului. Mulțumită studiului tehnicii fiecărei arte, vom putea stabili exact corespondențele și raporturile dintre ele... »⁴⁰.

Și iată, în încheierea considerațiilor noastre asupra gîndirii teoretice a lui Nenițescu, încă un exemplu de « aplicare la obiect », vădînd excelenta dotație a autorului pentru o formă de critică « configuratistă », pe care o vom regăsi și în opera sa de cronicar plastic: « Astfel și în culoare vom putea găsi două principii, valoarea culorii în sine, și valoarea ei ca reprezentatoare a unui obiect, cînd datoria sa este să „reprezinte obiectele lumii înconjurătoare în raporturile de spațiu” <Hans Jantzen>, adică este vorba de adîncime, pe cînd „posibilitatea compoziției de culori este cu atât mai mare, cu cât purtătorii de culoare stau în plan” <Jantzen>. Valoarea de sine ar echivala cu

³² Ibidem, p. 119

³³ Ibidem, p. 119.

³⁴ Ibidem, p. 159.

³⁵ Ibidem, p. 159—160. Cf. și p. 35.

³⁶ Ibidem, p. 133.

³⁷ Ibidem, p. 54.

³⁸ Ibidem, p. 15.

³⁹ Ibidem, p. 168.

⁴⁰ Ibidem, p. 45—46.

acel principiu muzical numit de Aristoxene din Tarent *gegonos*, iar cea reproductivă, cu *gignomenon*. Și aici vom înțelege deci raportul dintre plan și culoare, precum vom înțelege iarăși de ce epocile religioase vor iubi colorismul și cu cât vor fi mai dornice de transcendență cu atât mai mult; însă nu colorismul în accepție modernă, adică „impresionismul” împotriva căruia protesta Grigore de Nazianz, ci acel larg, în masse largi, armonioase în sine, pe când cele mai religioase utilitare vor prefera monocromia și relief. Căci planul stilizează orice detaliu și precum ornamentul îi este numai o subliniere de sine vădită, valoarea culorii în sine caută cât mai mult să treacă dincolo de reprezentarea obiectului, ca atare multiplu. De aceea când se arată, poate să însemne sau că obiectul este cunoscut prea mult, sau că nu este cunoscut, așa încît vom fi în stare să înțelegem de ce „orice colorare primitivă operează mai ales ca decorație de plan, cu valorile de bariolaj ale culorii, cu calitatea adică și cu gradele de pastozitate” < Ewald Bender >. Am remarcat de nenumărate ori și la copii că sînt sensibili la culori deschise, însă nu la nuanțe, adică nu la amestec, și de asemeni sînt rareori sensibili la culori închise și netransparente, care de obicei tot amestecuri sînt. Ei lucrează indeobște cu complementarele nu alăturate și nu puse plin. Giotto întrebuițează întretăierile, recunoaște folosul lor în clădirea de spațiu, dar culoarea îi este mai degrabă valoare de sine, Masaccio, alături de întretăieri și împreună cu ele întrebuițează și culoarea cu însemnătate spațială < cf. Ernst Tross >. Iar cînd aceste două valori sînt combinate, ca de exemplu la Rembrandt (și ca exemplu poate sta „Mireasa evreică” în Muzeul Van der Hoop de la Amsterdam), cînd este deci iarăși o construcție de intenție, așa încît materia este reprezentată ca materie puternică, prin culori ce rămîn culori fără să devie aceea materie pe care totuși o reprezintă deși au valoare proprie, mai ales în toate acele stoffe strălucite, roșii, galbene, ruginii, de mătase, de catifea, spectatorul are impresia unui alte lumi, cum o are în fața oricărei opere de fantezie artistică. Alta, fiindcă nu este artist. . . »⁴¹.

3. « ÎNSEMNĂRILE » DE LA « IDEEA EUROPEANĂ »

Mai întîi o observație cu caracter general : prin Ștefan I. Nenițescu publicul românesc al primilor ani din deceniul al treilea al veacului nostru avea, potențial, acces la o substanțială inițiere în plastica universală. « Însemnările » tipărite de *Ideea europeană* din toamna anului 1920 pînă în toamna lui 1925 stăteau la îndemîna tuturor celor interesați, cu informații precise, expresive, și cît se poate de variate, acoperind veacuri întregi de istorie artistică europeană și extraeuropeană. Pe pagina întîi a revistei apărea, de obicei, un desen pe care Șt. Nenițescu îl comenta în pagina a treia. Lista anexată textului nostru poate da, credem, o imagine revelatoare a largimii de orizont etalată de rubrica în discuție *. Pe lîngă medalioanele, care nu au a ne surprinde, privind feluriți artiști din școala de la Barbizon și dintre impresioniști, sînt de găsit altele, al căror subiect conferă o semnificație deosebită eforturilor de popularizare ale lui Nenițescu. Se vorbește, de pildă, despre artiști vechi, mai puțin cunoscuți la noi : Mantegna (5), Martin Schongauer (58), Guido Reni (34), apoi de reprezentanți ai școlii germane care nu vor fi avut între amatorii români circulația de care se bucurau artiștii francezi : Hans von Marées (22), Hodler (48), Pechstein (37, 91, 93), Lovis Corinth (33), Georg Grosz (52), Lehmbruck (68), Slevogt (69), Schadow (73), Barlach (81) etc. Se vorbește apoi, în mod pertinent, despre arta extrem-orientală (47), despre arta etniilor negre (70), și despre artiști moderni de talia unor Picasso (21, 90), Kandinsky (34), Chagall (51), Olga Rosanova (56), Archipenko (82), Kokoschka (92). Să nu uităm că sîntem la începutul anilor '20, cînd a propune publicului larg nume ca acestea nu era — la noi ca și aiurea — o îndeletnicire uzuală. Nenițescu făcea, indiscutabil, muncă de pionierat. Fiecare medalion cuprindea o introducere cu caracter general (stil, epocă, probleme de istoria gustului, de psihologia receptării, confesiuni), o biografie a artistului discutat (uneori destul de amănunțită), apoi o caracterizare morfologică a stilului său, și, în sfîrșit, o referire la imaginea particulară reprodusă în pagina întîi a revistei.

⁴¹ *Ibidem*, p. 261—262.

* De aici înainte, pentru a simplifica sistemul trimiterilor vom indica diversele articole citate punînd între paranteze

în chiar corpul textului, cifra corespunzătoare numărului lor de ordine din lista publicată în « Anexă ».

Stilistic vorbind, Ștefan Nenițescu are de rezolvat — în scrisul său — contradicția însăși a lirii sale. El e un poet, și ca atare un iubitor al metaforei, al cuvintului sunător, al efectului liric, dar este, pe de altă parte, un căutător de rigori analitice, de construcție, de sistem. Echivocul acesta temperamental nu se rezolvă întotdeauna în armonie. Dar sînt momente în care sinteza apare și care răsplătesc cum se cuvine oboseala prealabilă a lecturii. Natură introspectivă, autorul își știe, dealtfel, dificultățile. Într-un articol despre Italia, publicat tot în paginile *Ideii europene*, el se recunoaște, cu surprindere, străbătut și de alt duh decît cel al latinității, în același timp senzitivă și carteziană. Un duh slav, poate, căruia simțurile și claritățile nu-i ajung ⁴².

Jumătatea pur scriitoricească a lui Nenițescu poate fi ilustrată cu numeroase pasaje din « Însemnările » sale. În unele cazuri, rare totuși (cf. medalionul dedicat Mariei Laurencin, 71), jumătatea aceasta predomină asupra celeilalte. De cele mai multe ori, însă, ea se manifestă doar ca tehnică a formulării percutante. Despre arta românească — se spune la un moment dat (27) — că « are aripi care nu știu să zboare, aripi tunse, aripi frînte de lene și zeflema, aripi îngreunate de îngîmfare, de neputință și indiferență ». Iată și o caracterizare a stilului lui Fragonard (44) : « Idealizare lîncedă, atitudini de vis cu senzații trupești, patimi cu perucă pudrată, miniatură, oricînd și pretutindeni miniatură : rococo ». Efectul stilistic rezultă, uneori, din pendularea voită între umor și gravitate : o cronică — deferentă altfel — acordată Otiliei Michail-Oteteleşanu, « singura noastră emailistă » (36), se încheie exclamativ : « Liniște, fără problematică. Liniște ! ». Lui Nenițescu nu-i lipsește instrumentarul definiției memorabile prin insolit. Alfred Rethel (40) e « un romantic de extrema stîngă », adică opus sentimentalismului. Fovii sînt « neoimpresioniști constructivi » (60). David este « precis pînă la plictiseală » (10). Amédée de Noé (26) e față de Daumier cam ceea ce e Anatole France față de Rabelais. Construcția — în « dramatismul ei static » — « istorisește fără să aibă nevoie de anecdotă » (63). « Albul și negrul sînt semnul intelectualității artistice, linia și monocromia sînt emblema gîndului care încearcă să se vadă pe sine ca gînd, linia este ceea ce este aiurea argumentarea » (65). Întrucît se poate vorbi de caricatură ori de cîte ori se exagerează un *singur* element al întregului, « s-ar putea spune că multe din curentele moderne sînt caricatură : futurismul ia elementul culoare, cubismul — elementul volum etc. » (15).

Mai mult însă decît aceste lucruri « bine formulate » ne interesează acum elementele de comentariu *tehnic* al imaginilor puse în discuție de Nenițescu. Cum am lăsat să se presimtă încă din secțiunea anterioară a textului nostru, avem de a face cu un critic educat la școala lui Fiedler și Hildebrandt, Wölfflin și Worringer.

Regăsim, dealtfel, mereu, în cîte un fragment de cronică, principiile teoretice ale *Istoriei artei ca filosofie a istoriei* și în primul rînd încrederea în componenta logică, rațională, a evoluției stilurilor : « ... nu există activitate mai logică în sine decît cea artistică » — se spune undeva (60). În alt loc se vorbește despre « logica de neînfînt în evoluția istoriei artei » (19). Orice exces conținutistic e evitat, conținutul superior și specific al artei fiind forma, sinteză de « atitudine și faptă » spirituală. Mantegna e socotit modern (« unul din rarii pictori ai Renașterii care mai are ceva de spus » — proclamă prea categoric Nenițescu) « fiindcă nu vede în subiectele sale <...> decît prilejul pentru a rezolva probleme curat artistice, pur picturale » (5).

Asimilarea lui Wölfflin se face simțită într-o formulare ca aceasta : « Poussin e reprezentantul francez al Barocului roman eclectic și *tectonic*, prin opoziție cu predecesorul său, Barocul timpuriu, venețian-bolognez, optic și *atectonic* (50) ». În legătură cu Vlaminck se face distincția — datorată lui Worringer — între « germanitatea fanatică » și spiritul francez, sudic, trăitor în « euritmă armonie » (61). Aceeași distincție e iarăși invocată cu privire la Masereel (66). Și iată, acum — cu titlu ilustrativ — cîteva elemente de critică configuratistă : « Două posibilități se arată : planul în spațiu de o parte, volumul fără spațiu de cealaltă. Întîia este cea aleasă de „Les Fauves”, a doua de cubiști. Echilibrul celor două curente este astăzi reprezentat de către André Derain : planul ca volum în spațiu » (63). La Bissière însă, obiectul e « simțit în toate valorile sale atmosferice » și de aceea « spațiul pierde în foloșul volumului » (63). Privitor la N. Tonitza se observă că « în toate tablourile sale e același motov linear, verticala tăiată sau sprijinită de o diagonală de la stînga la dreapta » (11).

⁴² Șt. I. Nenițescu, *Inițiere întru Italia. Introducere la studiul lui Savonarola*, în *Ideea europeană*, nr. 119, 20—27

mai, 1923.



Fig. 4. — Ștefan Nenițescu în 1979.

La Ștefan Popescu « unele tablouri par lucrate numai în valorație ». Se remarcă totodată, « felul său de a pune culoarea în masse largi și aproape unitare, mai întotdeauna cu latul pensulei » (2). O cortină, pictată de Ressu e nerealizată, pentru că nu respectă regulile elementare ale spațiului de tip decorativ : « Cortina nu trebuie să adîncească și să despartă. Este o perdea care nu are de ce să evoce zarea, așa cum o frescă trebuie să nu spargă zidul și de aceea cere o echilibrare de planuri, sau chiar unul singur, lucru ce se poate câștiga prin orizontul sus, sau mai jos de cadru, ajungîndu-se în amîndouă cazurile nu la distrugerea perspectivei, ci la o masare energică și solidă care, dînd atmosferă înlătură, totuși iluzia depărtării » (3). Pentru Derain, care ține la integritatea « planului » « problema era să dea rotunjime fără să modeleze, căci modelajul ar fi spart planul » (62). Hans von Marées (22) e definit printr-o amănunțită descriere a armoniilor sale cromatice : « Armonia lui caracteristică este albastru închis, cobalt și ultra-marin, alături de verde închis în care e amestecat, desigur, bleu de prusse ». La Dufy se insistă asupra « medievalismului » culorii : crudă, populară, alcătuiind un spațiu bidimensional, ca al iconarilor (64).

Observațiile critice, pe care Nenițescu și le îngăduie fără urmă de complezență, sînt argumentate în același limbaj : într-un tablou al lui Schweizer-Cumpăna « ... petele albe ale cămășilor pe fond albastru închis sînt prea bogate față de masa lipsită de perspectivă și meschină » (7). În cutare imagine a lui Ștefan Popescu « partea din stînga jos e îndoielnică » (2). « Han e expresionist, dar și naturalist, dar și pictural, așa că de fapt este haotic » (13). La Renoir « se simte întotdeauna că a pornit de la dexteritate < ... > ». Artă sa are « un caracter rece și fix, oricît de caldă și de învăluită de lumină ar fi carnația » (20). Și la Munch « sînt greșeli : linia din față a lacului incalcă planul, fetița pare la început un cățeluș cu urechi clăpăuge (e vorba de *Strigătul*, n.n. — A.P.) Dar spaima e realizată. Molipsitoare » (32). Înarmat cu criterii de o atît de severă înfățișare, Nenițescu ar trebui să ne furnizeze intuiții de gust matematic exacte. Și în multe cazuri el este la înălțimea acestei exigențe. E între cei dintîi hotărîți să afirme că « Andreescu e triumful cel mai stăruitor al peisajului nostru » (2). Pe Sabin Popp l-a apreciat încă de la început și l-a susținut neîntrerupt, de-a lungul întregii sale evoluții (7). A perceput fără ezitare și de timpuriu valoarea lui Ghiață (11) și a lui Jalea (13). Ressu nu i se părea însă « marele pictor de care se vorbește » (3), ceea ce se poate încă discuta. Mai greu de împărtășit sînt însă rezervele lui Nenițescu față de desenul lui Ressu (11). Prea brutală este și judecata asupra lui Șirato : « ... bucățele de tinichea vopsită lipite împreună » (11)⁴³. (În treacăt e pomenită și « proza-i dogmatică, unde stilul e tot așa de puțin limpede și de cald ca ideea, care dacă n-ar fi încălecată, ar fi sublim de banală » ; caracterizarea ni se pare supărător de tranșantă și fundamental nedreaptă). Stupefiantă este neaderența criticului la

⁴³ Criticul își va schimba ulterior opiniile asupra lui

Șirato (cf. articolul din *Viața românească* citat mai sus).



Fig. 5. — Ștefan Nenițescu în 1979.

arta lui Pallady (11) ⁴⁴; « literă moartă, veche, mucegăită, deși are calități reale », mai ales în vecinătatea unei necondiționate aderențe la G.D. Mirea, « un nume scump tuturor » (7), « culme de realizare tehnică », « aristocrat » al formei (2). Ștefan Nenițescu nu e, prin urmare, infailibil, cum nici un critic nu e de fapt, oricât de riguros i-ar fi instrumentarul. Și de-altfel, în ciuda tonului adesea tăios al judecății, el nu supralicitează niciodată. El știe că poate avea opinii greșite și mai ales că, greșite sau nu, ele nu pot fi impuse tuturor. « Nimeni nu poate fi într-adevăr convins de altul » — admite criticul într-un text din ianuarie 1923 (35).

Cu titlul de caracterizare globală a activității lui Nenițescu de la *Ideea europeană* poate fi enunțată *justa și consecventa lui atitudine față de modernitate*. El creditează, principial, experimentul, oricât de riscat : « Deși sperie, înstrăinându-i simpatii nu puține, exagerațiile stau câteodată cheazășie a viitorului. Adevărații trădători sînt tradiționaliști din lene » (66). Noutatea trebuie întâmpinată fără prejudecăți, cu calmul lăuntric al celui pentru care nimic din cîte se întîmplă nu e gol de sens. În medalionul dedicat lui Kandinsky (35), se află, întru aceasta, o frază care poate sta pe frontispiciul oricărei școli de artă din lume : « Am dori <...> să se facă obicei din liniștea, fără păreri preconcepute, cu care ar trebui totdeauna întâmpinată o creație ». Numai pe fondul unei liniști lăuntrice definitiv cîștigate e de înțeles deschiderea generoasă a lui Nenițescu pentru noutate, fie că ea se manifestă în pictura lui Kandinsky, în tinăra artă a cinematografului (« o artă nouă și tot mai viguroasă », — serie el în 1923, — (52)) sau într-un desen boșiman (70). Acesta din urmă îi prilejuiește o avizată referire la arta copiilor și la aceea a nebunilor, valorificate plenar, ca expresii nemijlocite ale « inconștientului ». Se atrage atenția asupra unei semnificative diferențe de nuanță între modul în care romantismul s-a raportat la Orient, sau impresionismul s-a raportat la arta japoneză, și modul în care se raportează la artele exotice arta contemporană. În primul caz « unui stil existent sau în formație i se caută rude, ca să devină conștient prin comparație »; în cazul din urmă, existînd « rudele și conștiința, se caută stilul ».

Cu deosebire spectaculos ni se pare faptul că, încă din 1921, la numai doi ani după înființarea Bauhausului, Ștefan Nenițescu își pune în *Ideea europeană* probleme de artă ambientală, de estetică a producției de masă, de « design ». În numărul 82 din decembrie 1921 (4) el semnează un articol intitulat *Arta pentru mulțime*. Se afirmă, în acest articol, o concepție vădit democratică despre rosturile artei în mediul vieții publice. Arta nu e ca știința, ci, mai curînd ca religia : vorbește tuturor. Mai mult decît să presupună o educație prealabilă, ea e agentul însuși care educă. Arta, spune Nenițescu, « este asemenea unui tiran revoluționar. Ieșit din sinul mulțimii, chemat de dorul care ia

⁴⁴ Ca și judecata asupra lui Șirato, judecata asupra lui Pallady va cunoaște importante nuanțări ulterioare (cf.

articolul Theodor Pallady, din *Artă*, 1971, nr. 2, p. 13—22).

ființă într-însul și născut de el, acesta o cirmuiește, o duce, o tirăște cu sine. Legătura e mai mult ca firească și cei cari, ce de pildă infantiliștii și expresioniștii primitivizanți, taie coroana și păstrează ciotul; cei cari, ca de pildă academicii clasiști, taieră rădăcina și păstrează doar poamele putrede, sînt greșiți și unii și alții, căci omoară Arta care e pomul întreg». «... Frumusețea nu e simțită ca o excepție, sau ca o zi care vine odată pe an; ea este acel ceva de care nimeni nu se poate lipsi, nici o clipă măcar, ea face parte din viața de toate zilele». Așa se întîmplă, de pildă, în arta populară. Așa trebuie să se întîmple și în mediul urban, în creația «cultă»; «... Ne întrebăm <...> cum trebuie să fie un scaun ca să șezi bine și încă dacă putem și cum putem să-i dăm o linie armonioasă. O masă de brad poate fi mai estetică decît e îndeobște, fără să fie mai scumpă: un vas de pămînt, un ghiveci și un borcan pot fi mai decorative, fără să ceară mai multă muncă. Atelierele și școlile de meserii ale statului au datoria să se îngrijească și de aceste lucruri. Nu aticism, nici esteticism, ci viață! Nu saloane în care se cetesc romane făcute, ci părți care să se poată citi oriunde, pe un vîrf de munte, într-o fabrică și la malul mării, să se poată citi tare, să se poată cînta și striga pe toate tonurile, cărți atît de puternice încît să fii nevoit să-ți aduci oricînd aminte de ele». Tonul acestor rînduri seamănă în chip izbitor cu tonul unor texte — din aceeași epocă — apărute în atmosfera avangardei ruse. Și ele nu sînt singurele de acest fel: «...E nevoie — se spune mai departe — de contactul cu muncitorimea. Și nici asta nu e destul: e neapărat nevoie de contactul viu cu mulțimea, contactul cu poporul întreg. Un fel de umanizare...» Și, în sfîrșit, «atunci cînd într-un neam, fie din cauza unor prea puternice influențe străine, fie din cauza discontinuității tradiției, legătura dintre artă și mulțime e ruptă, ea trebuie făcută din nou, cu orice preț, căci altminteri arta, care nu mai izvorăște din straturile adînci și nu le mai reprezintă se ofilește treptat și, nemăfiind expresia poporului, sfîrșește prin a fi un obiect de import». «Arta pentru mulțime nu e scoborîre, ci dimpotrivă, împlinire și desăvîrșire, adică artă vie». Din unghiul unor asemenea idei, Nenițescu atrage atenția asupra necesității de a lua în serios amenajarea estetică a spațiilor publice (bănci, cinematografe, restaurante), rezolvarea unor acute chestiuni de urbanistică (piețele marilor orașe, de obicei meschine), revizuirea stilistică a graficii publicitare (coperti, ilustrația de carte, afișe). Probleme asemănătoare revin și în unele «însemnări» din 1922 (18) și din 1924 (78). În 1922 e atacat — cu vehementă vervă — «Arcul de Triumf» (23). Arhitectul e denunțat ca simplu «cofetar», sculptorii — «ghipsari de rînd». Concluzia are amploare apocaliptică: «De dragul artei aș propune, prin plebiscit, tăierea capului tuturor artiștilor».

Iată, prin urmare, un critic care la 25 de ani se mișca la fel de liber în rarefierea gîndului pur, în glacialitatea judecății estetice și în febra polemicii curente. Publicist harnic și acut, prezent simultan în atemporalitatea ideii și în actualitate, el făcuse destul în 1925, pentru a-și asigura locul — neuzurpabil — în istoria criticii de artă românești. Cîteva accente suplimentare vor adăuga, totuși, producției sale, colaborările ulterioare la revistele importante ale epocii (*Universul*, *Vremea* și *Adevărul*, mai cu seamă), textul deja citat, din *Revista de filosofie* și paginile memorialistice de după 1971. Asupra lor vom întîrzia însă cu alt prilej.

A N E X Ă

INVENTARUL ARTICOLELOR PUBLICATE DE ȘTEFAN I. NENIȚESCU ÎN «IDEEA EUROPEANĂ»

Vom numerota, respectînd ordinea cronologică, numai articolele privitoare la arta plastică. Pe celelalte, puține la număr, le vom semna separat, la urmă. Nu vom menționa textele cu caracter literar (de regulă poezii), pe care *Ideea europeană* le-a tipărit. Specificăm că majoritatea medalioanelor de artiști (preponderent străini) publicate de Nenițescu în această revistă apăreau la rubrica «Însemnări» din pagina a 3-a, drept comentarii explicative la o ilustrație alb-negru, reprodușă pe pagina 1 a aceleiași număr. (*Desenul nostru*). Aceste însemnări sînt de cele mai multe ori semnate cu inițiale: Șt.I.N., S.I.N., S.N.I., N.I.S., sau N.S.I. Nu întotdeauna numele artiștilor (pe care noi le dăm între paranteze apar în titlul «însemnărilor».

1 *Priveliști din arta italiană. Un mare pictor necunoscut: Luigi Galli*, în nr. 48, din 29 aug. — 5 sept. 1920.

2 *Pictorul Ștefan Popescu*, în nr. 80, din 20—27 noiembrie 1921.

- 3 Însemnări <Despre cortina lui Rëssu>, în nr. 81, din 4—11 dec. 1921.
- 4 *Arta pentru mulțime*, în nr. 82, din 18—25 dec. 1921.
- 5 Însemnări <Mantegna>, în nr. 83, din 1—8 ianuarie 1922.
- 6 Însemnări <Ed. Manet>, în nr. 85, din 21 ian. — 5 febr. 1922.
- 7 *Salonul de toamnă*, în nr. 86, din 12—19 febr. 1922.
- 8 Însemnări <Hogarth>, în nr. 86, din 12—19 febr. 1922.
- 9 Însemnări <Daubigny>, în nr. 87, din 26 febr. — 5 martie 1922.
- 10 Însemnări <J.L. David>, în nr. 89, din 26 martie — 2 apr. 1922.
- 11 *Prin expozițiile noastre* <Pictura>, în nr. 90, din 9—16 apr. 1922.
- 12 Însemnări <Aman>, în nr. 90, din 9—16 apr. 1922.
- 13 *Prin expozițiile noastre* <Sculptura>, în nr. 91, din 23—30 apr. 1922.
- 14 Însemnări <Pissaro>, în nr. 91, din 23—30 apr. 1922.
- 15 *Caricatura și umorismul*, în nr. 92, din 7—14 mai 1922.
- 16 Însemnări <Constantin Jiquidi>, în nr. 92, din 7—14 mai 1922.
- 17 Însemnări <A. Sisley>, în nr. 93, din 22—28 mai 1922.
- 18 Însemnări *Revista de artă*, în nr. 93, din 22—28 mai 1922.
- 19 Însemnări <Gabriel Popescu>, în nr. 96, din 2—9 iulie 1922.
- 20 Însemnări <A. Renoir>, în nr. 97, din 16—23 iulie 1922.
- 21 Însemnări <Picasso>, în nr. 98, din 30 iulie — august 1922.
- 22 Însemnări <Hans von Marées>, în nr. 99, din 13—20 aug. 1922.
- 23 Însemnări <Ed. Manet>, în nr. 100, din 27 aug. — 3 sept. 1922.
- 24 Însemnări <Cl. Monet>, în nr. 101, din 10—17 sept. 1922.
- 25 Însemnări <Hans Thoma>, în nr. 102, din 24 sept. — 1 oct. 1922.
- 26 Însemnări <Amédée de Noé (pseud. Cham.)>, în nr. 103, din 8—15 oct. 1922.
- 27 Însemnări. *Arcul de triumf*, în nr. 103, din 8—15 oct. 1922.
- 28 Însemnări <M.D(iamantopol)>, în nr. 104, din 22—29 oct. 1922.
- 29 Însemnări <G. Doré>, în nr. 105, din 5—12 noiembrie 1922.
- 30 Însemnări. *Intermezzo de artă*, în nr. 105, din 5—12 noiembrie 1922.
- 31 Însemnări <Gavarni>, în nr. 106, din 19—26 noiembrie 1922.
- 32 Însemnări <E. Munch>, în nr. 107, din 3—10 dec. 1922.
- 33 Însemnări <Lovis Corinth>, în nr. 108, din 17—24 dec. 1922.
- 34 Însemnări <Guido Reni>, în nr. 109, din 31 dec. 1922 — 7 ian. 1923.
- 35 Însemnări <Kandinsky>, în nr. 110, din 14—21 ian. 1923.
- 36 Însemnări <Expoziția Otilia Michail-Oteteleşanu>, în nr. 11, din 28 ian. — 4 febr. 1923.
- 37 Însemnări <Max Pechstein>, în nr. 112, din 11—138 febr. 1923.
- 38 Însemnări <Martin Schongauer>, în nr. 113, din 25 febr. 1—4 martie 1923.
- 39 Însemnări <Lucas Cranach cel Bătrîn>, în nr. 117, din 22—29 apr. 1923.
- 40 Însemnări <Alfred Rethel>, 8, în nr. 18, din 6—13 mai 1923.
- 41 Însemnări <F. Valloton>, în nr. 119, din 20—27 mai 1923.
- 42 Însemnări <Ingres>, în nr. 120, din 3—10 iunie 1923.
- 43 Însemnări <Expoziția de grafică la Muzeul Kalinderu>, în nr. 120, din 3—10 iunie 1923.
- 44 Însemnări <Fragonard>, în nr. 121, din 17—24 iunie 1923.
- 45 Însemnări <Watteau>, în nr. 122, din 1—8 iulie 1923.
- 46 Însemnări <Tiepolo>, în nr. 123, din 15—22 iulie 1923.
- 47 Însemnări <Ychijesai Yoshūku>, în nr. 124 din 29 iulie — 5 aug. 1923.
- 48 Însemnări <Hodler>, în nr. 125, din 12—19 aug. 1923.
- 49 Însemnări <A. Besnard>, în nr. 126, din 26 aug. — 2 sept. 1923.
- 50 Însemnări <Lesser Ury>, în nr. 127, din 9—16 sept. 1923.
- 51 Însemnări <Chagall>, în nr. 128, din 23—30 sept. 1923.
- 52 Însemnări <Georg Grosz>, în nr. 129, din 7—14 oct. 1923.
- 53 Însemnări <Ludwig Meidner>, în nr. 130, din 21—28 oct. 1923.
- 54 Însemnări <Ludwig Meidner>, în nr. 131, din 4—11 noiembrie 1923.
- 55 Însemnări <Boris Grigoriew>, în nr. 132, din 18—25 noiembrie 1923.
- 56 Însemnări <Olga Rosanowa>, în nr. 133, din 2—9 dec. 1923.
- 57 Însemnări <Kulbin>, în nr. 134, din 16—23 dec. 1923.
- 58 Însemnări <Ernesto de Fiori>, în nr. 135, din 30 dec. 1923 — 6 ian. 1924.
- 59 Însemnări <N. Poussin>, în nr. 136, din 13—20 ian. 1924.
- 60 Însemnări <A. Marquet>, în nr. 138, din 10—17 febr. 1924.

- 61 Însemnări <Vlaminck>, în nr. 139, din 18 febr. — 2 martie 1924.
- 62 Însemnări <André Derain>, în nr. 140, din 9—16 martie 1924.
- 63 Însemnări <R. Bissière>, în nr. 141, din 23—30 martie 1924.
- 64 Însemnări <R. Dufy>, în nr. 142, din 6—13 aprilie 1924.
- 65 Însemnări <Tobeen>, în nr. 144, din 4—11 mai 1924.
- 66 Însemnări <Fr. Masereel>, în nr. 145, din 18—25 mai 1924.
- 67 Însemnări <Pascin>, în nr. 146, din 1—8 iunie 1924.
- 68 Însemnări <Lehmbruck>, în nr. 147, din 15—22 iunie 1924.
- 69 Însemnări <Max Slevogt>, în nr. 148, din 29 iunie — 6 iulie 1924
- 70 Însemnări <Desen boșiman>, în nr. 149, din 13—20 iulie 1924.
- 71 Însemnări <Marie Laurencin>, în nr. 151, din 10—17 aug. 1924.
- 72 Însemnări <B. Thorwaldsen>, în nr. 151, din 10—17 aug. 1924.
- 73 Însemnări <Gottfried Schadow>, în nr. 152, din 24—31 aug. 1924.
- 74 Însemnări <Carpeaux>, în nr. 153, din 7—14 sept. 1924.
- 75 Însemnări <A. Rodin>, în nr. 154, din 21—28 sept. 1924.
- 76 Însemnări <Hugo Lederer>, în nr. 155, din 5—12 oct. 1924.
- 77 Însemnări <Karl Albiker>, în nr. 156, din 19—26 oct. 1924.
- 78 Însemnări. *Artă decorativă*, în nr. 156, din 19—26 oct. 1924. —
- 79 Însemnări <Maillol>, în nr. 157, din 2—9 noiembrie 1924.
- 80 Însemnări <Ed. Scharff>, în nr. 158, din 16—23 noiembrie 1924.
- 81 Însemnări <Barlach>, în nr. 159, din 30 noiembrie — 7 dec. 1924.
- 82 Însemnări <Archipenko>, în nr. 160, din 14—21 dec. 1924.
- 83 Însemnări <E. Nolde>, în nr. 161, din 28 dec. 1924—4 ian. 1925.
- 84 Însemnări <E. Haeke>, în nr. 162, din 12—18 ian. 1925.
- 85 Însemnări <Bourdelle>, în nr. 165, din 15 martie 1925.
- 86 Însemnări <Pascin>, în nr. 167, din 12 apr. 1925.
- 87 Însemnări <Libermann>, în nr. 168, din 3 mai 1925.
- 88 Însemnări <Două gravuri vechi din lemn>, în nr. 169, din 17 mai 1925. —
- 89 Însemnări <Daumier>, în nr. 170, din 30 mai 1925.
- 90 Însemnări <Picasso>, în nr. 171, din 1 iulie 1925.
- 91 Însemnări <Max Pechstein>, în nr. 172, din 15 iulie 1925.
- 92 Însemnări <O. Kokoschka>, în nr. 173, din 1 sept. 1925.
- 93 Însemnări <Pechstein>, în nr. 174, din 15 sept. 1925.
- 94 Însemnări <O. Redon>, în nr. 177, din 1 noiembrie 1925.

Articole care nu privesc artel plastice

- *Cărți și librării*, în nr. 106, din 19—26 noiembrie 1922.
- *Inițiere întru Italia. Introducere la studiul lui Savonarola*, în nr. 119, din 20—27 mai 1923.
- *Texte și credințe*, în nr. 121, din 17—24 iunie 1923.
- *Saltul în gol. La comemorarea lui Pascal*, în nr. 123, din 15—22 iulie 1923.
- *Teatrul Liber Nou și Vechi. Prolog*, în nr. 163, din 15 febr. 1925.

MATÉRIAUX POUR UNE HISTOIRE DE LA CRITIQUE D'ART ROUMAINE.
I. ȘTEFAN I. NENIȚESCU. L'OEUVRE THÉORIQUE ET LA COLLABORATION À
IDEEA EUROPEANA

RÉSUMÉ

Le présent article est le premier d'une série dont le but est d'accumuler et de systématiser la documentation nécessaire à l'élaboration d'une histoire de la critique d'art roumaine. Dans l'introduction on établit les difficultés auxquelles se heurte le chercheur qui s'engage dans ce domaine. Elles résultent, d'une part, de l'insuffisance des études historiographiques entreprises jusqu'à présent et, d'autre part, de la précarité du domaine même, lequel, professé par des intellectuels qui ne s'y

sont consacrés que subsidiairement, est resté, par rapport à la critique littéraire, sur un plan en quelque sorte secondaire.

Ștefan I. Nișteșcu est l'un des fondateurs de la critique d'art roumaine dans son acception moderne. Né en 1897, étudiant, à Rome, de Giovanni Gentile et d'Adolfo Venturi, Nișteșcu se manifeste dans les années '20 comme auteur prolifique de poèmes, pièces de théâtre, traductions, essais et chroniques d'art. En 1925 il publia un texte théorique très compact sur l'« Histoire de l'art en tant que philosophie de l'histoire », comprenant 500 pages et témoignant d'une large assimilation de la culture esthétique européenne à ce moment-là. Par cet ouvrage, Ștefan Nișteșcu offre à l'ambiance spirituelle roumaine un système d'esthétique de type *inductif*, à l'encontre de ceux déductifs — en plus tardifs — de Lucian Blaga et Tudor Vianu. En conjuguant des éléments néo-kantiens, crocéens et husserliens, l'auteur s'efforce de trouver les principes d'une exégèse de l'art dans laquelle le plan « esthétique » et celui « historique » puissent s'interpénétrer jusqu'à l'identification. De pareils principes, à la constitution desquels avait également contribué la théorie de la « pure visualité » de la triade Fiedler-Hildebrandt-Marées, trouveront une application dans les collaborations de Ștefan Nișteșcu à la revue *Ideea europeană* entre les années 1920 et 1925. Il s'agit de 94 « notes » destinées à initier les lecteurs dans l'histoire universelle des arts plastiques, depuis Mantegna et Schongauer à Chagall et à l'art *hoshiman*, depuis Picasso et Archipenko à Kandinsky. Remarquable s'avère l'attitude très juste de Nișteșcu vis-à-vis de la modernité, exprimée en des intuitions critiques d'une grande acuité, qu'il s'agisse d'artistes roumains ou étrangers. Remarquable aussi est son souci de faire une critique de type « configuratiste », or ce n'est pas le « sujet littéraire » de l'image qui est discuté, mais son langage spécifique, son « sujet plastique ». Un an seulement après la création du Bauhaus, Nișteșcu pose dans ses articles des problèmes de design et d'environnement. Tandis que dans un article de 1921, sur l'« Art pour les masses », on peut reconnaître le ton et la problématique des textes lancés par l'avant-garde russe. Mis ensemble, tous ces articles concourent à tracer le portrait d'un homme de vaste culture professionnelle qui, avant d'avoir accompli la trentaine, avait déjà conquis dans la critique roumaine d'art une place inamovible.

SIMBOL LINGVISTIC ȘI SIMBOL ARTISTIC

de GABRIEL LIICEANU

Nu numai în măsura în care este teorie a semnelor, deci un moment în semiologie, lingvistica poate aspira la statutul de știință. Această idee a fost avansată de Ferdinand de Saussure în *Cursul său de lingvistică generală*¹. Însă în măsura în care — dat fiind caracterul arbitrar al semnelor sale — lingvistica realizează cel mai bine idealul procedurii semiologice, ea urma să devină, pentru Saussure, nu numai o secțiune oarecare în viitoarea știință semiologică, ci partea ei privilegiată : « . . . iată de ce limba, cel mai complex și mai răspândit dintre toate sistemele de expresie, este și cel mai caracteristic dintre toate ; în acest sens, lingvistica poate deveni patronul general al întregii semiologii . . . »². În *Cursul său*, Saussure a pus astfel bazele pentru ceea ce astăzi a devenit o realitate incontestabilă : supremația modelului lingvistic față de toate formele de comunicare și exprimare. Dacă limba reprezintă tipul ideal de organizare al unui sistem de expresie înseamnă că toate celelalte modalități de exprimare a unor conținuturi umane (idei, afecte etc.) trebuie să suporte momentul confruntării cu limba.

Metodologic vorbind, acest proiect nu are încă în sine nimic reprobabil dacă punctul final, constant vizat, ar fi condus doar la stabilirea unui sistem de diferențe înăuntrul semiologiei. Însă supremația modelului lingvistic înăuntrul semiologiei a avut alt rezultat, care pentru înțelegerea și manipularea structurilor semiotice nonlingvistice trebuie înregistrat în toată negativitatea lui : reducerea treptată a celorlalte sisteme de expresie la modul lingvistic de organizare a semnelor. În practica asocierilor semiotice, limba a devenit sinonimă cu sistemul semiotic însuși, așa încît orice structură semiotică, orice formă de organizare a unui conținut comunicativ sau expresiv a migrat către interpretarea « lingvistică ». Detectarea semnului în cimpul vast al practicii de comunicare a căpătat cu timpul relevanță lingvistică. Cuvintele « a comunica » sau « a exprima » au devenit semnale pentru fapte de limbă. Totul, în zona semnificațiilor ratașabile semnelor, a devenit limbaj. « . . . Subordonindu-se toate celelalte sisteme de semne hegemoniei modelului lingvistic, se făcea pasul către o generalizare a comunicării. Nu mai existau moduri de a semnifica care să nu treacă printr-un releu de semne, nici semnificații care să se poată efectua într-o manieră nesistematică, nici sisteme care să nu aibă abilitatea de a se fonda în limbaje »³.

Spectaculos este însă faptul că arta, ale cărei « semne » sînt cel mai puțin motivate și care, din acest punct de vedere, se îndepărtează cel mai mult de idealul semiologiei amintit de Saussure, a intrat și ea în cereul magic al panlingvismului contemporan. În majoritatea lor, artiștii trec, sau simt nevoia să treacă, prin experiența conștientizării propriului tip de „limbaj”, iar reflecția teoretică vine în întâmpinarea acestei experiențe, vorbind fără restricții despre diferitele « coduri lingvistice » pe care le pun în joc muzica, artele plastice, teatrul sau cinematograful. « Limbajul » plasticii, al cine-

¹ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1971, p. 33—34.

² *Ibidem*, p. 101.

³ M. Covin, *À la recherche du signifiant iconique*, în *Revue d'Esthétique*, 4, 1972, p. 392.

matografiei sau al muzicii a încetat astfel să mai fie o simplă metaforă și creatorii sau interpreții fenomenului artistic termină prin a nu se mai îndoi că, operind cu sisteme de semne, ei operează implicit cu diferite forme de limbaj.

SURSELE PSEUDOECUAȚIEI « ARTĂ — LIMBAJ »

În primul rând trebuie semnalată, în această ordine de idei, exaltarea notelor *comune* oricărui tip de exprimare sau comunicare simultan cu estomparea caracteristicilor care *deosebesc* arta de celelalte tipuri de expresie. Exaltarea genului comun tuturor formelor de comunicare, al căror model tare este limbajul, se face prin apăsarea pe următoarele momente comune :

— existența simbolurilor purtătoare de semnificație. Toate formele de comunicare sau expresie se bazează pe cuplarea unei semnificații cu purtătorul ei material, vizibil sau audibil. Toate tipurile de expresii se constituie deci ca semne ;

— existența unei scheme a comunicării caracterizate printr-un emițător, un receptor și un mediu de comunicare.

Paralel cu exaltarea acestor caracteristici comune intervine estomparea sistemului de diferențe propriu tipului artistic de expresie :

— felul de organizare nelingvistic a semnului la nivelul expresiei artistice ;

— specificul emițătorului ca *creator* și, deci, inexistența unui cod prestabilit de transmitere și receptare a informației artistice.

O a doua sursă a pseudoechivalării « artă — limbaj » este de ordin *psihologic* și ea poate fi succint indicată ca nevoie a pozitivării unui tip de comunicare lăsat pînă atunci pe seama comentariului impresionist. Oricît ar părea de ciudat, tocmai în condițiile « ruperii » codurilor simbolice și ale dispariției marilor spații apercceptive, artistul contemporan simte nevoia dobîndirii unor mijloace de expresie care aspiră la precizia și exactitatea mediilor lingvistice de comunicare. În mod paradoxal, cu cît o structură artistică este mai insolită, cu atît ea are tendința de a se prezenta pe sine ca « mesaj » ferm, ca tip de rostire lipsit de ambiguitate, ca « limbaj ». Orice artist care se vede lipsit de accesul la marile surse ale comunicării colective simte cu atît mai acut nevoia să propună nu doar o simplă formă de expresie, ci expresia însăși, comunicarea însăși, propria sa viziune ca limbajul însuși, unicul limbaj. Invocarea limbajului de către artist în legătură cu propria-i artă este astfel simptomatică, căci ea vine să întrețină iluzia comunicării într-un spațiu artistic devenit ermetic. Ideea artistului ca *neînțeles* este o obsesie care însoțește arta începînd abia cu lumea modernă și ea nu poate fi explicată doar prin reacțiile societății care se apără în clipa în care se simte artistic contestată ; pentru sine, în primul rînd, artistul se percepe ca neînțeles în măsura în care el consideră societatea nepregătită pentru a-i înțelege mesajul, în măsura în care el « vorbește o limbă » pe care contemporanii săi nu au învățat-o. Astăzi, nu atît sensibilitatea publicului este acuzată de artist, cît capacitatea lui de înțelegere bazată pe inabilitatea decodării « lingvistice » a mesajului. Nu « Marele Refuz », ci « Marele Limbaj » i se pare artistului a fi pus în joc cu arta sa. Înțelegerea artei ca limbaj apare deci, la nivelul artistului, drept un fenomen de compensație în raport cu ermetismul congenital unei arte care a pierdut minimul spațiu al consensurilor mitologice.

Această situație este refăcută și la nivelul interpretului fenomenului artistic. Comentariul tradițional al operei de artă este de tip hermeneutic și el se bazează în principal pe analize « esențialiste », fenomenal-analitice ale creației (esența artistului, esența operei etc.). Metoda hermeneutică nu a putut însă obține nici o proprietate univocă a termenilor de interpretare, nici postulate verificate teoretic ⁴. Interpretul contemporan al fenomenului artistic, trăind în vecinătate culturală cu procesul de pozitivare și empirizare a științelor umaniste, a făcut apel, pentru ieșirea din impasul hermeneuticii, fie la empirizări de tip psihologic (în special prin analize cuantificatorii ale creației și receptării), fie la analize aplicate de tip lingvistic sau psiholingvistic. Această ultimă variantă a avut însă ca rezultat,

⁴ N. Groeben, *Literaturpsychologie. Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie*, Stuttgart, Berlin, Köln,

Mainz, 1972, p. 43.

pe lingă rezolvarea complexului de științificitate și exactitate la nivelul interpretului, și transformarea obiectului investigat într-un fapt de limbă. Căci analiza semiotică a fenomenului artistic nu a însemnat numai o exploatare metodologică a modelului lingvistic, ci ea s-a suprapus cu ajustarea mediilor nelingvistice la singura realitate care poate sta sub semnul definițiilor lingvisticii : limba. (Vom vedea în continuare care sînt etapele acestei reduceri.)

În sfîrșit, o ultimă sursă a pseudoechivalării « artă — limbaj » este de tip *istoric*, și ea trimite direct la originile artei abstracte, mai precis la programul ideologic al picturii lui Wassily Kandinsky. În literatura română de specialitate s-a făcut o remarcabilă analiză heuristică de tip psiholingvistic a picturii sale ⁵. Se pune însă întrebarea dacă această analiză nu a fost facilitată de faptul că pictura lui Wassily Kandinsky reprezintă cazul-limită al realizării unui proiect care are ca punct de pornire însăși pseudoechivalența « artă — limbaj ». Cu alte cuvinte, pictura lui Kandinsky se pretează în mod ideal la acest tip de analiză tocmai pentru că pictorul vine aici în întîmpinarea interpretului care își propune să aplice definiții lingvistice într-un mediu hetero-lingvistic. Cazul-limită reprezentat de Kandinsky în istoria picturii se referă la faptul că artistul însuși și-a *propus* (de pe pozițiile unei conștiințe teoretice *false*) să dezvolte o ~~teorie a compoziției~~ picturale placate pe modelul limbii. Pictura sa ar fi deci realizarea acestui proiect teoretic, formulat în mod explicit astfel : « 1. A întocmi un vocabular ordonat al tuturor cuvintelor... 2. A elabora o gramatică a regulilor de construcție. — Elementele plastice vor fi recunoscute și definite întocmai precum cuvintele unei limbi » ⁶. Este semnificativ că reușita picturii lui Kandinsky nu stă în realizarea *acestei* performanțe (respectiv în transformarea elementelor plastice în elemente lingvistice), cu atît mai puțin în eșecul proiectului său. Studiul amintit, al lui Victor Stoichiță, nu poartă, la rîndul său, asupra momentelor estetice, nu conține nici o judecată de valoare, ci este eminent *explicativ*. Analiza sa oferă o ipoteză explicativă a originilor acestei picturi, pornind pesemne de la o ~~sugestie de intenție a pictorului~~ însuși și, într-o măsură, căzînd poate în iluzia proiectului său ; revelarea acestui proiect printr-o analiză aplicată are valoarea unei informații care ne obligă să regîndim raportul dintre artă și antiartă, dintre pictura abstractă și cea tradițională, dar ea nu influențează cu nimic raportarea noastră *estetică* la pictura lui Kandinsky. Cu alte cuvinte, faptul că Wassily Kandinsky a reușit sau nu să regăsească « valențele semnificative ale fiecărui stîlem » și să construiască « un codaj absolut al limbajului pictural » rămîne într-un raport de strictă neutralitate cu *la portée artistique de son art*. Revelată, aventura lingvistică trăită de Kandinsky în preajma propriei sale arte poate duce la eliminarea unei stări de perplexitate și la înțelegerea superioară a unui punct sensibil din istoria artei, dar ea nu modifică percepția infralogică a acestui moment. Tocmai pentru că nu este limbaj, expresia plastică poate trăi în indiferență, dacă nu chiar în disjunție, cu « mesajul » ei, cu proiectul care o dirijează din zona intenției și ideologiei « lingvistice » a autorului ei.

MOMENTELE DISJUNCȚIEI

Am văzut care sînt sursele gnoseologice, psihologice sau istorice ale teoriei care consideră arta ca limbaj ; în cazul picturii în special, ideea că artistul *comunică* spectatorului ceva și că realizează acest lucru prin intermediul unui « sistem de grafeme » face ca această teorie să fie nu numai atractivă, ci și extrem de plauzibilă. Iată de ce se impune o analiză comparativă care să stabilească un sistem ferm de diferențe între scriere și pictură, între cuvînt și imagine, între semnificantul lingvistic și cel iconic. Pentru că, într-adevăr, jocul a fost împins prea departe și în locul unei simple « temerități metaforice » inițiale ⁷ sîntem tot mai mult confrunțați în ultima vreme cu o confuzie teoretică ce amenință să afecteze — pe linia artistului — statutul ontologic al artei, iar pe linia comentatorului ei, premisele înseși ale hermeneuticii operei.

⁵ V. I. Stoichiță, *Un Essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait. Kandinsky et Mondrian*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, XIII, 1976.

⁶ W. Kandinsky, *Analisi degli elementi primari della pittura*, în *Tutti gli scritti*, Milano, 1973, p. 170.

⁷ Cf. M. Covin, *op. cit.*, p. 332.

Recuzită lingvistică și recuzită iconică. Orice text lingvistic poate fi descompus în elemente care nu mai suportă o analiză ulterioară, un material lingvistic original care generează, prin sintagmări succesive, realitatea lingvistică obiectivă. Dar nu se întâmplă la fel și în cazul realităților iconice? Pictura nu operează cu linii, suprafețe și culori ca elemente ultime ale tabloului, ca materialul ireducibil la care apelează orice artist când își compune pinza?

Oricât ar fi de atractivă această analogie, modul de organizare al semnificantului lingvistic este, totuși, fundamental deosebit de cel al semnificantului iconic. Limbajul funcționează pe principiul, relevat de Martinet, al dublei articulații. Operind reductiv înăuntrul limbii, ajungem la o primă articulație, aceea *monematică*, constituită din unități *semnificative* elementare — un cuvânt, un radical, un afix sau o desinență —, deci la stratul unităților minime dotate cu sens. Acest strat suportă o nouă analiză, conducând la articulația secundă, a stratului *fonematic*, deci a celor mai mici unități lingvistice, *lipsite de sens*, propriu-zis literele care constituie alfabetul fiecărei limbi. Fonelele reprezintă rezultatul ultim al analizei pe care îl suportă lanțul vorbirii⁶. Limba se supune astfel unei creșteri prin înglobare a unor elemente prime, care se combină, după anumite reguli, în figuri semiotice din ce în ce mai vaste. De la fonelele aflate în număr *finit*, se deschide către planul *infinit* al morfemului, pe care se situează ierarhia oricărui text lingvistic: cuvânt — grup de cuvinte — propoziția simplă — propoziția complexă — alineatul — textul continuu⁹. Important în această descriere a figurii lingvistice este faptul că fonelele, aflate în număr finit, își păstrează identitatea de-a lungul întregului text lingvistic, fiind astfel identificabile în orice moment al vorbirii sau scrierii. Această situație explică *unitatea originară* caracteristică oricărei limbi utilizate de un socius cultural în practica sa lingvistică.

Dacă ne îndreptăm acum atenția către tipul de organizare al semnificantului iconic de tip plastic, un tablou figurativ de pildă, analogia cu textul lingvistic nu este aici posibilă decât pînă la un moment dat și este, în consecințele ei ultime, extrem de riscată. Într-adevăr, dacă facem deocamdată abstracție de nelinearitatea « textului » pictural, putem spune că în cîmpul privirii ne apare un ansamblu iconic, analog textului continuu lingvistic, care suportă o descompunere în *elemente de iconicitate* corespunzătoare semantemului lingvistic, trăsăturii semantice minime, morfemului, cuvîntului. Astfel este tentant să asimilezi cuvintelor detaliile, încă recognoscibile, care alcătuiesc de pildă figura unui personaj portretizat. S-ar părea că analogia poate fi împinsă și mai departe, de vreme ce aceste ultime « morfeme picturale » sînt analizabile la nivelul unor unități lipsite de iconicitate, corespunzătoare fonelelor lingvistice: liniile, suprafețele și culorile.

În acest punct însă intervine disjunctia care anulează temeiurile întregii analogii: materia primă a picturii nu se constituie, asemenea literelor unui alfabet, într-un sistem de elemente finite, recognoscibile și identificabile ca atare în orice tablou figurativ, așa cum fonelele, finite ca număr, sînt identificabile în orice performanță lingvistică. Și chiar dacă se invocă numărul finit al culorilor proprii spectrului solar, chiar dacă se încearcă crearea unui cod plastic bazat pe asocierea cromatismului cu sistemul vocalic și consonantic al limbii, acest rezultat nu este — sau nu a fost încă pînă astăzi — sancționabil la nivelul unui socius artistic într-o epocă anumită. Rămîne ca realitate incontestabilă faptul că orice fragment de linie, orice proporție, orice umbră sau tentă scoasă din contextul unui ansamblu pictural, își pierde identitatea pe care o avea în contextul respectiv, fiind incapabilă să se constituie ca element identic de-a lungul diferitelor « texte » ale sistemului semiotic de tip plastic.

Absența vocabularului și a gramaticii; locutor și creator. Orice limbă este caracterizată printr-un vocabular și o gramatică, deci printr-o colecție de « semne-simboluri asociate cu clase de obiecte și de relații între obiectele realului »¹⁰ și care se combină potrivit unui set finit de reguli capabil să genereze un set infinit de propoziții determinate și bine formate¹¹. A vorbi sau a scrie înseamnă deci a

⁶ A se vedea și R. Jakobson, *Linguistique et théorie de la communication*, în *Essai de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 87—88: « Aceste unități discrete ultime numite trăsături distinctive sînt grupate în fascicule simultane numite fonele, care, la rîndul lor, se înlanțuie pentru a forma secvențe. Astfel, forma, în limbaj, are o structură manifest granulară și este susceptibilă de o descriere cuantică ».

⁹ Cf. Y. K. Lekontsev, *Quelques fondements de la sémiotique générale*, în *École de Tartu, Travaux sur les systèmes de signes*, Y. M. Lotman și B. A. Ouspenski (red.), Paris, 1976, p. 240.

¹⁰ *Ibidem*, p. 239.

¹¹ Cf. K. Margolis, *Art as language*, în *The Monist*, 58, 1974, 2, p. 176 și urm.

alege cuvinte din tezaurul lexical interiorizat la nivelul fiecărui subiect lingvistic și a le combina după regulile gramaticii finite proprii limbii respective ¹².

Semnele-simboluri asociate cu clase de obiecte, deci cuvintele limbii care alcătuiesc vocabularul ei, sînt, după cum se știe, asocieri *convenționale* și *arbitrare* între imagini acustice și concepte și, tocmai de aceea, o limbă are nevoie, pentru a-și explicita vocabularul ei, de un *dicționar*. În pictură în schimb, elementele de iconicitate care alcătuiesc ansamblul figurativ al unui tablou nu întretin raporturi arbitrare între imaginea grafică și semnificația ei; ele sînt *tautologice* «semnificantul lor se produce în același timp cu semnificatul» ¹³. Figurativitatea însăși face superflua existența oricărui dicționar plastic. Elementele de iconicitate se definesc prin ele însele și niciodată arta nu a avut pretenția de a comunica ceva la nivelul acestor minime fragmente de figurativitate. Tocmai motivarea *neanalogică* a semnificanților limbii explică existența vocabularului și dicționarului, exact cum perfectă motivare a semnificanților iconici face imposibilă existența vocabularului și dicționarului pictural. Iată de ce s-a observat pe bună dreptate că, în pictură, axa care corespunde alegerii cuvintelor din tezaurul unei limbi, axei selecției deci, sau axei paradigmatică (în termenii lingvisticii postsaussuriene) sau «competenței» (în termenii gramaticii generative) — așadar axa paradigmatică iconică «rămîne pînă astăzi necunoscută în funcționarea ei, pentru că nu există la nivelul semnificantului un material primit și pre-dispus în care artistul (omologul locutorului, deci subiectul unei combinații particulare și infinite de elemente finite) ar putea alege o figură mai degrabă decît alta, în cutare poziție mai degrabă decît în cutare alta: subiectul decide aici de propriul său material, material nou și necunoscut destinatarului (spectatorului) pînă în clipa creării sale» ¹⁴. «Seria mnemonică virtuală» de care vorbește Saussure ¹⁵ ca fiind proprie raporturilor asociative din limbă nu poate fi imaginată în pictură decît în lăuntrul unor constelații de opere caracterizate prin proprietăți comune (tematice sau stilistice) și în care, înscriindu-se, artistul nu poate «vorbi» fără să se raporteze la elementele «textelor» performate de ceilalți membri ai familiei din care face parte. În acest sens, extrem de relativ, se poate vorbi despre raporturi asociative, respectiv despre o axă paradigmatică, în cazul picturii olandeze de gen, a impresionismului sau a pinzelor de *crucificatio*. Însă, pusă în acești termeni, problema limbajului în artă încetează să fie una a limbajului generic și însuși temeiul teoretic al comparației dintre limbă și pictură devine problematic. Căci în virtutea cărui termen comun putem institui analogia dintre un banal *speech act* și stilul pictural al unei epoci, cu care ne aflăm, evident, în plină *poetică* a «scrierii» pictografice?

Mult mai interesantă este modalitatea pe care a ales-o Kandinsky în tentativa sa de instituire a unui limbaj generic al picturii. Kandinsky a intuit perfect că în perioada sa realistă, preocupată cum este de fixarea elementului corporal, pictura își maschează materialul «lingvistic» propriu sub forma acelei diversiuni tautologice specifice figurativului. De aceea, primul pas pe care-l face Kandinsky pentru a ajunge la vocabularul și gramatica picturii este, desigur, eliminarea obiectului: «... a renunța complet la elementul obiectiv, a-l izgoni din depozitul nostru, a-l sparge și a-i arunca resturile cu scopul de a nu păstra, pur și dezgolit, decît elementul abstract» ¹⁶. Și: «Această eliminare a elementului practic, obiectiv (natura) este posibilă numai în cazul în care această componentă esențială [subiectul, *n.n.*] este substituită de alta, mult mai importantă. Aceasta este forma artistică pură, care poate conferi tabloului puterea unei vieți autonome...» ¹⁷. În cazul lui Kandinsky sîntem confrunțați nu numai cu credința într-un limbaj al picturii, ci și cu cel mai sistematic efort de a găsi acest limbaj prin indicarea *exactă* a vocabularului și gramaticii sale. Odată eliberată de diversiunea reproducerii corporalului, pictura își etalează, oferindu-l ca obiect al unei teorii *științifice*, materialul specific: *culoarea* și *forma*.

¹² Cf. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 45—46: «Parler implique la sélection de certaines entités linguistiques et leur combinaison en unités linguistiques d'un plus haut degré de complexité. Cela apparaît tout de suite au niveau lexical: le locuteur choisit les mots et les combine en phrases conformément au système syntaxique de la langue qu'il utilise.»

¹³ M. Covin, *op. cit.*, p. 395.

¹⁴ *Ibidem*, p. 396.

¹⁵ F. de Saussure, *op. cit.*, p. 171.

¹⁶ W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris, 1969, p. 105.

¹⁷ W. Kandinsky, *La pittura come arte pura*, în *Tutti gli scritti*, p. 141.

Pentru a ajunge la « abordarea problemelor artistice într-un mod pur științific »¹⁸, Kandinsky a întreprins *trei demersuri*, care sînt toate de tip lingvistic. Primul demers este *analitic* și reducăționist și a vizat găsirea *elementelor picturale prime* și *articularea* lor în cadrul opere finale. Analogia cu articulațiile proprii limbii este aici evidentă, numai că demersul, în cazul lui Kandinsky, este contradictoriu. Pe de o parte el afirmă că « numărul culorilor și al formelor este infinit »¹⁹ și în felul acesta elimină principial posibilitatea apariției articulației de tip lingvistic, bazată pe jocul elementelor finite care duc la performanțe combinatorii de tip infinit. Pe de altă parte însă, este evident la el efortul de a circumscrie un număr *finit* de elemente formale atît în planul figurilor, cit și în cel al culorilor. Aici nu e vorba numai de coborîrea pînă la ultima unitate a structurilor grafice — punctul, din care sînt derivate apoi toate formele grafice (« Elementul primar al formei desenate este punctul, care e indivizibil. Toate liniile emană organic din acest punct »²⁰), ci de inventarierea — deci de contabilizarea finită — a tipurilor de linii, de suprafețe și de figuri spațiale (« ...planul trebuie redus la trei figuri fundamentale, triunghiul, pătratul și cercul, iar spațiul la elementele fundamentale care derivă din primele trei, și anume piramida, cubul și sfera »²¹). Această reducere grafematică este însoțită de alta, în plan cromatic, cercul celor șase culori, flancat de negru și alb, și organizîndu-se sub forma unor contraste : galben și albastru, roșu și verde, portocaliu și violet²².

În felul acesta, Kandinsky are șansa de a ajunge la elemente care rămîn identice de-a lungul unei serii infinite de compoziții picturale; *orice* « text » pictural al artei viitoare, al artei eliberate de « elementul obiectiv » sau de « corporalitate », poate fi descompus în elemente grafice sau cromatice de tipul celor inventariate de Kandinsky. Grav este însă altceva; deși Kandinsky afirmă că « părțile separate capătă viață numai prin intermediul întregului »²³, lăsîndu-ne să credem că ne aflăm, cu acest inventar al liniilor, suprafețelor și culorilor, la nivelul fonematic al picturii, deci al unităților denudate de sens, el termină prin a construi un vocabular al picturii, deci fondul ei semantic, *la același nivel*, al elementelor primare. În felul acesta dubla articulație (fonematic-monematic) proprie oricărui limbaj este ratată în cazul picturii, chiar pe linia pe care Kandinsky o dezvoltă, deliberat și științific, pentru o *eră* viitoare, a « artei monumentale » conduse de « principiul necesității interioare ».

Al doilea demers de tip lingvistic întreprins de Kandinsky este, deci, constituirea unui *vocabular* al picturii. Accentul cade aici pe asocierea culorilor (și mai puțin a figurilor) cu *semnificații afective constante* (negru — « nimicul fără de posibilități », « tăcerea eternă, fără speranță »; roșu — « viața ardentă și agitată »; violet — « maladivul », « tristețea » etc.²⁴). Ceea ce se obține astfel este însă un simbolism al ~~culorilor și nu un vocabular~~, care presupune echivalarea unei semnificații cu un complex de alte semnificații, și nu echivalarea a două elemente venind din medii diferite. Deci, pe de o parte, Kandinsky instalează nivelul semantic al picturii într-o zonă care ar fi trebuit să rămînă fonematică, pe de altă parte indică ~~sensuri picturale~~ nu prin complexe de sensuri picturale, ci printr-un complex semantic lingvistic. În plus, tocmai pentru că vocabularul este construit pe terenul circumscriș al elementelor formale, el tinde să se rezume la fondul acestor elemente, iar cînd, pentru a ieși din acest impas, Kandinsky afirmă că « fiecare tentă va sfîrși, fără îndoială, într-o bună zi să se exprime prin cuvîntul material care-i convine »²⁵, atunci el amenință să piardă reducerea cromatică obținută în jurul contrastelor fundamentale și să ajungă la infinitul performanțelor nu pe calea combinațiilor, ci a materialului primar însuși. Jocul dintre finit și infinit propriu limbajului este ratat încă o dată și la acest nivel.

În sfîrșit, al treilea demers de tip lingvistic întreprins de Kandinsky în preajma fenomenului pictural este elaborarea unei *gramatici* a picturii, efort căruia i-a fost dedicată majoritatea studiilor sale teoretice²⁶. Cu gramatica ne aflăm, desigur, în momentul *sintezei*. « Combinarea planificată și funcțională a părților separate are ca rezultat tabloul », spune Kandinsky²⁷. Sau : « conexiunea feno-

¹⁸ W. Kandinsky, *Arte astratta*, în *Tutti gli scritti*, p. 167.

¹⁹ W. Kandinsky, *Du spirituel...*, p. 97.

²⁰ W. Kandinsky, *Analisi degli elementi primari della pittura*, în *Tutti gli scritti*, p. 171.

²¹ W. Kandinsky, *Gli elementi fondamentali della forma*, în *Tutti gli scritti*, p. 154.

²² Cf. W. Kandinsky, *Du spirituel...*, p. 136.

²³ W. Kandinsky, *La pittura come arte pura*, în *Tutti gli scritti*, p. 139.

²⁴ Cf. W. Kandinsky, *Du spirituel...*, p. 117 și urm.

²⁵ *Ibidem*, p. 137.

²⁶ A se vedea secțiunile II (*La grammatica della creazione*) și III (*Il futuro della pittura*) din *Tutti gli scritti*.

²⁷ *La pittura come arte pura*, în *Tutti gli scritti*, p. 139.

menelor care mai înainte fuseseră considerate izolat : metoda sintetică »²⁸. Și mai ales : « Astăzi deja sintem în drept de a presupune că teoria picturii a intrat pe un făgaș științific ca să ajungă, fără îndoială, la nivelul unui învățămînt riguros.

Această teorie va trebui :

1) să întocmească un vocabular ordonat al tuturor cuvintelor . . .

2) să elaboreze o gramatică a regulilor de construcție.

Elementele plastice vor fi recunoscute și definite întocmai precum cuvintele unei limbi.

Și, ca și în gramatică, vor fi stabilite reguli de construcție. În pictură, gramaticii îi corespunde tratatul de compoziție »²⁹.

Se pune, desigur, întrebarea dacă tratatul de compoziție reprezintă o colecție de reguli finite și comune capabile să genereze un set infinit de opere « corect formate ». A ajuns pictura, de la Kandinsky încoace, să funcționeze, după o gramatică unică, să se supună unor reguli ferme constituite într-un unic corpus compozițional? A devenit orice tablou expresia unei performanțe noi în interiorul unei structuri lingvistice comune? Lui Kandinsky nu i-a reușit decît o convenție în plus, incomparabilă cu forța structurilor și convențiilor lingvistice moștenite de fiecare vorbitor ca o realitate implacabilă și incontestabilă. Tocmai libertatea nelimitată caracteristică spiritului artei pare să facă imposibilă constituirea, pe calea unei inițiative private, a unui corpus convențional, viabil la nivelul unei întregi comunități. Terenul de necesitate pe care se mișcă pictura este infinit mai mic (ecît acela pe care se așază exponentul oricărui limbaj dublu-articulat. Existența unui material comun și constrîngător) propriu oricărei performanțe picturale — culoarea și forma — nu-l poate împiedica pe fiecare artist să propună în deplină libertate, propriul său sistem de convenții, căruia, în majoritatea cazurilor va rămîne să i se supună de unul singur.

LINEARITATE ȘI SIMULTANEA, DISCURSIV ȘI PREZENTAȚIONAL

f

Dubla articulație a limbajului față de articularea simplă a imaginii reprezintă un moment al disjuncției dintre cuvînt și imagine, care nu este perceput la prima vedere. În schimb, de o mare simplitate și evidență este celălalt moment al disjuncției, care opune semnificantul lingvistic ca organizîndu-se în timp și pe axa auditivului față de cel figurativ organizat spațial, perceptibil simultan și pe axa văzului. Semnificantul lingvistic se organizează deci sub forma unei durate care, transcrisă grafic, ia forma unui lanț linear, de unde numele dat de către de Saussure celui de-al doilea principiu care dirijează viața semnului lingvistic : « caracterul linear al semnificantului »³⁰. Deși extrem de simplă, această regulă a linearității este decisivă pentru înțelegerea nașterii semnificației de tip lingvistic ; semnificații acustice se organizează de-a lungul unui lanț intrînd în combinații numite de F. de Saussure *sintagmatic*³¹, în care valoarea semantică a fiecărui termen este determinată de sistemul de diferențe sau opoziții pe care el îl întreține cu ceilalți termeni ai lanțului fonic. Este evident că în acest punct dogma linearității se întîlnește cu aceea a dublei articulații într-o convergență care trimite la însăși esența limbajului.

Oricît de spectaculoasă ar fi, metodologic vorbind, exploatarea modelului lingvistic în cazul operei picturale, nu trebuie uitat faptul că ea se izbește, și în acest punct, de limite insurmontabile. O dată mai mult apare hazardată încercarea de a converti actul comunicării realizat cu mijloace artistice și de tip *simultan* la modelul lingvistic extrapoetic și la categoriile pe care acesta le pune în joc tocmai în marginea specificului, exclusiv lingvistic, al linearității semnificantului³².

În acest punct trebuie consemnată contribuția adusă de Susanne Langer la distingerea fermă a simbolului lingvistic de simbolul artistic. Împotriva direcției Russel — Carnap, și pe urmele lui Cassirer, Susanne Langer a susținut că « există o posibilitate neexplorată a semanticii genuine dincolo

²⁸ *Gli elementi fondamentali della forma*, în *Tutti gli scritti*, p. 154.

²⁹ *Analisi degli elementi primari della pittura*, în *Tutti gli scritti*, p. 170.

³⁰ F. de Saussure, *op. cit.*, p. 103.

³¹ *Ibidem*, p. 170.

³² Mă gîndesc din nou la analiza lui Victor Stoichiță (*op. cit.*, p. 49), de tip « asimilativ », care vorbește în termeni proprii despre distrugerea axei sintagmatice în pictura lui Kandinsky.

de limitele limbajului discursiv »³³, că ceea ce, din experiența noastră mentală, cade în afara schemei gramaticale a expresiei nu trebuie izgonit din sfera raționalității și semanticii ca produs nearticulat al vieții subiective, ci studiat ca alt mod de organizare și articulare a energiei mentale decît cel specific abstracțiilor intelectului discursiv. Avem aici o dublă delimitare : față de filozofia tradițională a limbajului și de semantica tradițională, Susanne Langer lărgeste sfera simbolismului dincolo de articulațiile proprii simbolismului lingvistic discursiv « Limbajul nu este în nici un caz singurul nostru produs articulat »³⁴; față de recunoașterea acestui simbolism al simțurilor, dar înțelegerea lui ca limbaj al simțurilor, Susanne Langer dezvoltă teoria specificului absolut al simbolului artistic tocmai prin opoziție cu simbolul lingvistic (« generalizînd de la simbolismul lingvistic la simbolismul ca atare, ajungem ușor să deformăm toate celelalte tipuri și să trecem cu vederea cele mai interesante trăsături ale lor »³⁵).

Extinderea cîmpului semanticii la articulațiile proprii organelor noastre de simț, Langer o întreprinde, după cum spuneam, în descendență Cassirer, consolidată cu consecințele filozofice ale gestaltismului psihologic (Wertheimer, Köhler, Koffka). Activitatea de formulare, construcție și articulare începe deci la nivelul senzorialității. Orice contact cu lumea exterioară se soldează cu un proces de organizare și acest fapt explică de ce se poate vorbi de un simbolism al organelor de simț. Înainte de a deveni abstracție fizică sau matematică, haosul impresiilor suportă o primă articulare la nivelul percepției dirijate mental. Viața noastră senzorială nu este irațională; ea posedă doar propriul ei tip de raționalitate. « Lumea fizicii — spune Susanne Langer — este în principal lumea reală construită de abstracțiile matematice, iar lumea simțurilor este lumea reală construită de abstracțiile furnizate în mod nemijlocit de organele de simț »³⁶. Pentru Langer, « abstracția », « simbolul », este similar cu orice rezultat al unui proces de formulare și organizare, de transformare în structură a fluxului inform caracteristic impresiilor caleidoscopice și nediferențiate la care se reduce pura senzitivitate. Iată de ce ea poate afirma că « ochiul și urechea trebuie să-și aibă logica lor » și că vederea « nu este un proces pasiv, prin care impresii lipsite de semnificație sînt stocate în vederea utilizării lor de către intelectul organizat, care construiește forme pornind de la aceste date amorfe și vizînd propriile sale scopuri. Vederea este ea însăși un proces de formulare; procesul de înțelegere a lumii vizibile începe în ochi »³⁷. Și : « Ochiul și urechea își construiesc abstracții care le sînt proprii și, în consecință, ele își dictează formele specifice de concepere »³⁸.

Odată postulată această nouă zonă a semanticii care este simbolismul simțurilor, Langer o individualizează prin opoziție cu tipul de articulație specific simbolurilor lingvistice. « Formele vizuale — liniile, culorile, proporțiile etc. — sînt tot atît de capabile de articulație, adică de combinare complexă, ca și cuvintele. Însă legile care guvernează acest tip de articulare sînt cu totul diferite de legile sintaxei, care guvernează limbajul. Diferența cea mai radicală este că formele vizuale sînt nediscursive. Ele nu-și prezintă elementele constitutive succesiv, ci simultan, astfel încît relațiile care determină o structură vizuală sînt surprinse într-un singur act al vederii »³⁹.

Această calitate a unei imagini de a se înfățișa dintr-o dată și integral în cîmpul privirii a fost desemnată de Susanne Langer prin calificativul de *prezențial*; într-o imagine, obiectul se prezintă în individualitatea sa într-o manieră directă și incontestabilă, care nu suportă analiză, definirea elementelor prime, compunerea lor în unități mai largi de semnificație, traducerea, referința generală etc. Imaginea este ceea ce este în întregul ei; modul ei de articulare nu vizează altceva decît această supunere permanentă a unor părți neanalizabile în sine la sensul întregului. « Semnificațiile date prin limbaj sînt înțelese succesiv și adunate într-un întreg prin procesul numit discurs : semnificațiile tuturor celorlalte elemente simbolice care compun un simbol mai larg articulat sînt înțelese doar prin semnificația întregului, prin relația lor cu structura totală. Însăși funcționarea lor ca simboluri depinde de faptul că ele sînt implicate într-o prezentare, simultană, integrală. Acest tip de semantică poate fi numit « simbolism prezențial », pentru a caracteriza maniera esențială în care se deosebește de simbolismul discursiv sau de limbajul propriu-zis »⁴⁰.

³³ S. K. Langer, *Philosophy in a new key. A study in the symbolism of reason, rite and art*, Harvard, 1971, p. 87.

³⁴ *Ibidem*, p. 89.

³⁵ *Ibidem*, p. 94.

³⁶ *Ibidem*, p. 92.

³⁷ *Ibidem*, p. 90.

³⁸ *Ibidem*, p. 91.

³⁹ *Ibidem*, p. 93.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 97.

Este evident că dogma prezentaționalului, specifică simbolurilor vizuale, se opune celei a linearității pe care de Saussure întemeiase unul dintre postulatele fundamentale ale lingvisticii. Alături de articularea simplă a imaginii, prezentaționalul reprezintă astfel al doilea mare punct de disjunctie, care face imposibilă asocierea artei cu limbajul altfel decât în limitele unei maniere strict metaforice.

Ca un ultim moment al paralelei pe care o urmărim, să punem acum în discuție și această problemă: arta, ca și limba, comunică. Care este codul care face cu puțință transmiterea unui mesaj artistic? Care sînt asemănările și disimilitudinile existente între un cod lingvistic și unul artistic?

CREATOR ȘI RECEPTOR. ROLUL CONVENȚIEI ÎN COMUNICAREA ARTISTICĂ

Setul de posibilități preconceptuate este momentul-cheie în teoria comunicării. « Ingerul — spune R. Jakobson — admite că emițătorul și receptorul unui mesaj verbal au în comun aproape același sistem de clasificare al posibilităților prefabricate și, în aceeași manieră, lingvistica saussuriană vorbește de *limba* care face posibil comerțul de *vorbitură* între interlocutori. Un astfel de ansamblu de posibilități deja prevăzute și preparate implică existența unui cod... »⁴¹. La nivel *semantic*, codul lingvistic se bazează pe posibilitatea convertirii unui ansamblu de semnificații într-un ansamblu de semnificații; interlocutorii aparținînd aceluiași socius lingvistic pot să-și transmită mesaje în virtutea setului de semne convenționale care alcătuiesc o limbă. La nivel *semiotic*, structura codului lingvistic este dată de un ansamblu finit de reprezentări standardizate, de constituanții gramaticali și fonologici ai limbii și de regulile gramaticale și fonologice ale combinării⁴².

Ce aspecte îmbracă « setul posibilităților preconceptuate » la nivelul operei de artă? *Semantic* vorbind, această problemă nu are sens decât în cazul operei de artă simbolice, deoarece pentru opera figurativă am văzut că relația dintre semnificant și semnificat se rezolvă tautologic. În cazul operei simbolice, « lectura » se concentrează asupra dezlegării « enigmei » simbolice a operei, și această dezlegare devine cu atît mai dificilă cu cît timpul rupe opera de codul simbolic din care, în momentul apariției sale, se împărțeau atît autorul, cît și publicul său. Cînd este vorba de opere cu cheie simbolică, lectorul autorizat este istoricul de artă practicant al metodei iconologice. Reconstruind ambianța socioculturală a operei respective, el aduce la suprafață sistemul de convenții simbolice la care participă toți membrii unei colectivități și, odată cu el, sensurile limbajului simbolic pierdut, organizate în suprastructura spirituală a operei⁴³. Există deci, în cazul operei simbolice, o comunitate de cod între autor și publicul contemporan acestuia, problema decodării și a receptării mesajului devenind una de spontaneitate bazată pe reperele spirituale ale epocii.

Însă în ce anume se obiectivează aceste repere spirituale ale epocii care fac cu puțință « citirea » spontană a operei simbolice? Care este sistemul de convenții din care se împărțesc atît autorul, cît și spectatorul colectiv și pe care, cu fiecare decodare istorică în parte, îl redescoperă lectorul anacronic specializat, iconologul adică? Acest fond apercceptiv care mijlocește lectura spontană a simbolului artistic este de fapt un limbaj de tip special, o mitologie⁴⁴. Mitologiile sînt depozite de sensuri așezate pe un teren epic de natură religioasă a căror geneză manifestă puncte analogice cu formarea limbii unei comunități. Orice mitologie este o uriașă simbolică creată și menținută de o conștiință colectivă într-un răstimp istoric. Pentru arta care participă activ la viața spiritului, mitologia are valoarea unei recuzite simbolice, a unui *ready-made* de imagini și sensuri, a unui sistem de convenții organic creat, comparabil cu codul lingvistic care adaptează

⁴¹ R. Jakobson, *op. cit.*, p. 90.

⁴² *Ibidem*, p. 90.

⁴³ Vezi, ca exemplu, analiza făcută de E. H. Gombrich (*Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance*, London,

1972, p. 26—30) picturilor din Renașterea florentină, avînd ca motiv pe Tobie și arhanghelul Rafael.

⁴⁴ A se vedea, pentru dezvoltarea acestei probleme, G. Liiceanu, *Geneza și structura simbolului în artele plastice*, în SCIA, 28, 1978, p. 113—115.

semnificantul la semnificat și invers. Față de opera de artă, mitologia capătă valoarea unei structuri apriorice care face cu puțință performarea oricărei experiențe artistice, proces analogic performanțelor de *vorbit* înăuntrul sistemului *limbă*. Fără să atingă gradul de rigoare al limbii, mitologia asigură totuși existența spațiului intersubiectiv care permite creația și comunicarea de tip artistic. Artistul poate comunica pentru că face apel nu la categorii private, ci la structuri publice, la înzestrarea « transcendentă » a colectivității din care face parte. El nu propune simboluri, ci le găsește configurate ca produse imaginare ale intelectului colectiv. Existența *summae*-lor simbolismului pe care le avem din evul mediu sau Renaștere — de la cele ale lui Honorius d'Autun și Durand de Mende, și pînă la iconologiile lui Ripa și Giarda — nu trebuie să ne inducă în eroare; ele nu aveau nici caracter decodativ, nici prescriptiv; ele nu dădeau neinițiatilor chei petru lectura unei arte criptografice, ci erau în primul rînd opere de compilație cu caracter didactic ⁴⁵.

Însă acest sistem de convenții care stă la baza simbolismului plastic are, în mult mai mare măsură decît simbolurile lexicale, un *caracter istoric*. Aici nu este vorba numai de faptul că un cod simbolic este înlocuit de altul, ci că *mitologicul însuși* ca bază apercceptivă a simbolismului dispare odată cu epoca modernă.

Dar dacă arta nu mai poate comunica o idee sub forma codificată a unui simbol, nu poate ea în schimb să comunice o *emoție* în aceeași manieră lingvistică în care comunica o semnificație? Ce anume l-ar împiedica pe spectator să intre în sistemul de referință al emoțiilor creatorului și să recepteze astfel mesajul afectiv al acestuia? Se poate, desigur, susține că există un mod comun de a simți propriu unei epoci, unei geografii, unei grupări etnice. Această sensibilitate comună poate juca rolul unei minime platforme de comunicare, al celui set de « posibilități preconcepate » fără de care comunicarea nu e posibilă. Între autorul lui *Werther* și publicul său există desigur comunicarea bazată pe un cod afectiv de tip romantic sau chiar pe un subcod afectiv de tip germanic (Lotte făcînd tartine fraților mai mici; *Werther* e îndrăgostit prin Lotte de familia germană, nu de femeie în general, comentează George Călinescu). Și totuși, dacă avem în vedere emoția, *riguros vorbind* « nu există nici o convenție cu valoare de regulă la care subscriu autorul și spectatorul; ei pot doar să *descopere* (...) că au emoții similare în condițiile relevant date și apoi să decidă privirea operei ca semnificînd cutare sau cutare emoție. Astfel opera poate fi făcută să simbolizeze o emoție dată, ajungînd, pe această cale, să fie folosită lingvistic sau cvasilingvistic; și se poate spune că o operă de artă « comunică » o emoție dacă... ea produce o emoție oarecum adecvată emoției pentru care artistul a avut intenția să găsească un corelat » ⁴⁶.

Cînd temeiurile mitologice ale simbolismului se pierd și cînd emoția nu poate atinge valoarea de regulă care să permită o comunicare artistică certă și univocă, *stilul* — deci organizarea formală a elementelor semnificantului într-o structură care tinde către stabilitatea unui « text » — rămîne să ofere în gradul cel mai înalt nucleul convențional și codic care face cu puțință transmiterea unui mesaj artistic. Într-adevăr, o epocă, o școală, un curent în artă funcționează ca o unitate stabilă, ca o identitate relativă obținută prin perpetuarea regulilor de distribuire a elementelor formale la nivelul fiecărei opere în parte. Zestrea stilistică la care participă fiecare artist și care asigură aerul de familiaritate în care respiră creatorii și spectatorii unei țări, perioade etc., preia, într-o măsură, funcțiile structurilor lingvistice în raport cu care se instituie performanțele paradigmatiche ale vorbitorilor. În stil regăsim în gradul cel mai înalt setul acelor « posibilități prestabilite » fără de care nu este posibilă nici o comunicare. Perioadele de revoluție în artă vizează de aceea, în primul rînd, tocmai locul acestei distribuiri tradiționale a elementelor, tocmai « *marele text* » care determină stilul unei epoci și pe care ochiul spectatorilor s-a exersat în lecturi univoce. Acest fenomen care reprezintă ruperea unui cod devenit clasic, care provoacă perplexitatea și « scandalul » a fost numit de Covin « transcodicitate » ⁴⁷. Covin a analizat fenomenul transcodicității la nivelul operei *Olympia* a lui Manet și a arătat că revoluția produsă de acest tablou în istoria reprezentării nudului a constatat tocmai în spargerea codului tradițional al eschivei pubiene, deci a toposului pictural prin care se obținea rigoarea pudică.

⁴⁵ Cf. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, Paris, 1955, p. 60 și urm.; și E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 130 și urm.

⁴⁶ J. Margolis, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁷ M. Covin, *op. cit.*, p. 404.

Numai că această nouă distribuire a elementelor stilistice, această « redistribuire a textului », această transcodicitate se făcea tot într-o relație — fie ea negativă — cu codul și textul tradițional. De unde ideea lui Covin că instituirea oricărui text se face într-un context « asimilabil în funcționarea sa ansamblului corpusului lingvistic care permitea exploatarea paradigmatică a limbii »⁴⁸. Libertatea artistului, oricât de revoluționară ar fi opera sa, nu poate fi practică decât înăuntrul spațiului necesar de intertextualitate, care constituie istoria fiecărei arte. De unde concluzia lui Covin că semnificantul iconic « nu depinde de libera alegere a subiectului care pictează, la fel ca și semnificantul lingvistic. Locutorul-pictor trebuie să lucreze cu materialul preexistent, pe care nu-l poate transgresa decât utilizându-l »⁴⁹. Iar sistemul de diferențe instalate de-a lungul lanțului auditiv și care făcea ca sensul lingvistic să țișnească din opoziția semnificanților astfel derulați își află acum corespondentul în acest lanț istoric al codurilor stilistice în care este prinsă fiecare operă și în care ea își livrează sensul tocmai ca diferență codică. Spre deosebire însă de semnificantul lingvistic, semnificantul iconic se constituie tocmai prin intermediul semnificatului, al figuratului, unde ia naștere codul și care este totodată locul transformării sale. Din nou, inexistența dublei articulații și valoarea tautologică a semnificatului și spun aici cuvântul, și de aceea pictura realizează diacronic (sensul țișnind din intertextualitate ca istorie a codurilor stilistice) ceea ce limba obține sincron (sensul țișnind din opoziția semnificanților linear ordonați).

SYMBOLE LINGUISTIQUE ET SYMBOLE ARTISTIQUE

RÉSUMÉ

L'étude se propose de démontrer l'irréductibilité de l'image propre aux arts plastiques, au modèle sémiotique de type linguistique. Non seulement les artistes, mais aussi la critique d'art subissent aujourd'hui les effets néfastes d'une nouvelle mythologie, la mythologie panlinguistique contemporaine, celle des abus méthodologiques apparus en marge de l'hégémonie du modèle sémiotique de type linguistique. Après avoir indiqué les sources gnoséologiques, psychologiques et historiques de l'exaltation du modèle linguistique et de la pseudo-équation « art-langage », l'ouvrage passe à une analyse comparée de la structure du signifiant verbal et de celui iconique (plastique). Sont analysés les éléments « graphématiques » de la peinture et démontrée l'impossibilité de l'assimilation de l'image picturale « présentationnelle » (S. Langer) et simplement articulée avec le signe linéaire et doublement articulé. Au cours de cette analyse comparée l'accent tombe sur le programme esthétique de la peinture de Kandinsky et sur l'échec enregistré par Kandinsky dans l'institution d'un langage générique de la peinture. Enfin, l'analyse détaillée des types de convention existants dans la création et la communication artistique au niveau des arts plastiques conclut sur les limites entre lesquelles peut être effectué le rapprochement entre le modèle sémiotique de type linguistique et le modèle sémiotique de type iconique.

⁴⁸ Ibidem, p. 404.

⁴⁹ Ibidem, p. 405.

ARTĂ POPULARĂ—ARTĂ NAIVĂ

ÎNCERCARE DE DELIMITARE A DOMENIILOR

de RADU BERCEA

I

V arietatea deconcertantă a fenomenelor din sfera artei naive și a celor aflate la limita dintre aceasta și arta populară se impune ca problemă cercetătorului, dat fiind interesul actual pentru creațiile care, uscăciunii unui profesionalism academist, îi opun spontaneitatea asociată adesea cu stângăcia tehnică dar și cu vivacitatea savuroasă. Conceptul de artă naivă este însă foarte imprecis. Sînt calificate astfel atît operele lui Henri Rousseau și ale celor care i-au urmat cît și picturile cu funcție de *ex-voto* din biserica Notre-Dame du Laghet, atît corăbiile miniaturale plutind în interiorul uni sticle cît și portretele americane din perioada colonizării. Sînt expuse laolaltă lucrări de un descriptivism simplist, trădînd ignoranța autorului în problemele desenului și perspectivei, cu altele în care prezența unei formații artistice reale este dublată de ecouri ale unor stiluri culte. În același album figurează desenele infantile ale unei bucătărese analfabete și operele unui tinăr profesionist cu conștiință de artist, simulînd naivitatea cu mijloace tehnice care nu sînt ale unui diletant.

Afirmațiile criticilor artei naive nu sînt mai puțin contradictorii și confuze. Cu toții îi recunosc lipsa de profesionalism, gama redusă a mijloacelor tehnice, ignoranța autorilor în marile probleme ale artei și absența unei formații sistematice. Cu toții îi exaltă spontaneitatea, libertatea expresiei, izvorită dintr-o neobosită nevoie de exteriorizare. În ceea ce privește însă esența artei naive opiniile sînt diverse, fragmentare și uneori opuse. Nebojša Tomašević¹ susține ideea naivității ca modalitate artistică eternă, cu rădăcini în planul instinctual, manifestată cu vigoare în ultimul secol dar prezentă deopotrivă în arta copiilor și a primitivilor. Jean Cassou² descoperă « comori de emoție populară » în această artă a « ignoranților ». Anatole Jakovsky³ relevă latura de « passe-temps » a artei naive, a cărei înflorire în secolele XIX și XX se datorează « lipsei de știință ». Rolf Italiaander⁴ o consideră arta unor copii mari ce privesc lumea fără a medita : « Pictorii naivi au o concepție naivă despre lume. Asemenea copiilor, ei se mărginesc să privească și să asculte. Nu reflectează. Nu se interesează decît foarte puțin de contextele majore ». Diametral opus, Wilhelm Uhde⁵ nu ezită să dăruiască artei naive o dimensiune metafizică : « Obiectul reprezentării lor nu este aparența lucrurilor, nici realitatea banală redeșteptată ci acea realitate superioară ce exprimă starea cosmică a lucrurilor ». Evanghelos Moutsopoulos⁶ include în categoria estetică de naiv nu numai producțiile artiștilor numiți curent astfel ci și creațiile folclorice și cele naive în mod deliberat.

Părerile mai sus enumerate exemplifică domeniile cu care este asociată — sau confundată — arta naivă: arta primitivă, arta infantilă, arta « à la naïve » și arta populară. Limitîndu-ne pentru început la două dintre acestea, socotim că inexistența vreunei tangențe a artei primitive (preistorice sau actuale) cu cea naivă este atît de limpede încît nu se mai cere argumentată. Compararea operelor

¹ Nebojša Tomašević, *Pictura naivă iugoslavă*, București, 1977, cap. « Gînduri despre pictura naivă ».

² Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane*, vol. II, București, 1971, cap. XXXIV, « Naivii ».

³ Anatole Jakovsky, *Les Peintres naïfs*, Paris, 1956.

⁴ Rolf Italiaander, *Peisajul german în pictura naivă*, în *Prisma*, 1977, 4.

⁵ Apud J. Cassou, *loc. cit.*

⁶ Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, București, 1976, p. 96—97.

din cele două categorii nu dezvăluie nici un punct comun, teza « primitivismului » artei naive fiind de bună seamă rodul unor speculații care ignoră evidența faptelor.⁷

Frecvențele apropieri cu arta populară largesc imprecizia conceptului de artă naivă ridicînd însă de data aceasta o problemă mult mai amplă, cu multiple implicații teoretice. Astfel, în *Exégèse de la peinture naïve*⁷, Albert Dasnoy operează disjunția acesteia de arta populară: « Artistul naiv este puternic individualizat, cel mai adesea, în țările noastre occidentale, un singuratic. Folclorul, dimpotrivă, este anonim. El este expresia unei colectivități populare în sinul căreia naivitatea este o stare generală și un bun comun. Individul nu este aici decît executantul unei tradiții ». Albert Dasnoy surprinde just aspectele definitorii ale problemei, greșind numai cînd atribuie și folclorului o formă de naivitate.

Jean Cuisenier, în *L'Art populaire en France*⁸, contribuție valoroasă la teoria artei populare, definește în chip asemănător raporturile dintre cele două fenomene. El deosebește artistul popular, format în cadrul breslei, posesor al unui meșteșug verificat și transmis în timp, lucrînd pentru un public determinat, ale cărui exigențe sînt dinainte cunoscute, de artistul naiv, autodidact, elaborîndu-și de unul singur meșteșugul și lucrînd pe cont propriu, fără a-și confrunta operele cu vreun fel de public. Soluția lui Jean Cuisenier este interesantă mai ales prin definirea pe baza criteriului funcționalității sociale a artei populare, în opoziție cu arta naivă care nu se integrează unui proces social de amploare. Spre exemplificarea celor două categorii el prezintă comparativ o pictură pe sticlă de tip *ex-voto* din biserica Notre-Dame du Laghet, din 1882, înfățișînd accidentul întîmplat unui copil, și pînza lui Henri Rousseau *La Carriole du Père Juniet* din 1908. Confruntarea celor două lucrări ne relevă însă o surprinzătoare similitudine stilistică, accentuată de similitudinea subiectului. Clasificarea propusă se dovedește astfel foarte greu de ilustrat în mod concludent cu fapte de ordin artistic.

Aceasta este servitutea impusă celui care încearcă teoretizarea artei populare într-o țară ca Franța, unde ea nu există cu adevărat, reducîndu-se la un « gesunkenes Kulturgut » de sorginte urbană ajuns la nivel « țigovețesc ». În ambianța românească, efortul teoreticianului este fertilizat de originalitatea artei și culturii populare posedînd o veche tradiție, o expresie originală și unitară, care oferă un material de studiu bogat în variate sugestii, material care prin valoarea sa artistică intrinsecă stimulează efortul de teoretizare. Artă populară românească nu este un appendice al artei culte ci un domeniu cu existență de sine stătătoare, opus acesteia în multe privințe dar întreținînd cu ea un continuu proces de osmoză.

II

Cadrul socio-cultural al vieții rurale îl constituie comunitatea⁹. Dimensiunile sale reduse fac posibilă comunicarea interumană directă. Specifice îi sînt caracterul *holistic* prin care sistemul social și cultural se cere cuprins global, astfel încît fragmentarea ansamblului îl face de neînțeles iar părțile au sens numai prin raportare la întreg, și *autenticitatea* prin care fiecare element este investit cu semnificație, totul avînd un rost și un conținut¹⁰.

În cadrul românesc tradițional, cu rădăcini arhaice, structura socială, așa cum o delinește Mihai Pop¹¹, are ca unitate de bază neamul, care cuprinde totalitatea celor uniți prin legături de consangvinitate, căsătorie sau nașie. Regulile de conviețuire și comportament (salutul, locul ocupat în ocazii publice, invitarea la dans etc.), precum și felul unor obiecte de utilitate curentă (haine și accesorii vestimentare, obiecte de interior, forma și dimensiunile porții etc.) marchează sau confirmă statutul conferit individului de locul ocupat în această structură socială. Neamul este scheletul pe care se articulează activitățile productive și vitale (exploatarea în comun a pășunilor și pădu-

⁷ Albert Dasnoy, *Exégèse de la peinture naïve*, Bruxelles, 1970, p. 101.

⁸ Jean Cuisenier, *L'art populaire en France*, Fribourg, 1975, cap. III, « Obstacles et illusions ».

⁹ Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, apud Al. Dima, *Artă populară și relațiile ei*, București, 1971.

¹⁰ Jean Poirier, *Le Programme de l'ethnologie*, în *Ethnologie générale*, Paris, 1968, p. 527—595.

¹¹ Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976, cap. « Relația dintre sistemul de înrudire și sistemul obiceiurilor ».

rilor, a fintinilor și morilor, actele de întraajutorare, clăcile etc.) astfel încît viața comunității se înfățișează ca un sistem între ale cărui elemente componente se formează o rețea multiplă de legături concretizate la nivelul practicii sociale curente.

Peste acest sistem se suprapune cel al obiceiurilor în care participarea este reglementată tot de poziția în cadrul structurii de neam, fapt ilustrat de complexele ceremoniale nuptiale sau funerare¹². Una dintre dimensiunile obiceiului este cea de restabilire a echilibrului natural (succesiunea anotimpurilor, evenimente meteorologice etc.) și social (naștere, căsătorie, moarte) ori de cîte ori acesta este tulburat. Cealaltă dimensiune a sa investește obiceiul cu valoare de rit, de reeditare periodică a unui mit, a unei experiențe arhetipale cu funcție paradigmatică pentru toate activitățile omenești ce se proiectează astfel în sacru¹³. Dialectica mit/rit pune în lumină legătura foarte strînsă dintre toate aspectele existenței satului, de la activitățile economico-sociale cotidiene sau festive pînă la domeniul gravelor semnificații ale dinamicii universului și ale relației lumii umane cu lumea sacră ce alcătuiesc gîndirea religioasă, axă directoare a sistemului socio-cultural complex și coerent al comunității rurale. Rezultă din aceasta gradul înalt de tipizare a vieții comunitare al cărei specific este, după Jean Poirier¹⁴, « modelul repetitiv », preluarea unor scheme de gîndire și de acțiune foarte vechi, de mare prestigiu, prin mecanismul tradiției¹⁵.

Cultura populară poate fi prin urmare considerată un sistem semiotic complex¹⁶, cu valențe de autoreglare. Actul de cultură este, în această perspectivă, un act de comunicare, act de schimb totodată, prezent în toate aspectele materiale și spirituale ale vieții rurale: « În cultura tradițională comunicarea se făcea între om și natură la nivelul practicii primitive, între om și reprezentările pe care și le-a făcut despre fenomenele naturii la nivelul miturilor și riturilor. Iar pe planul social concret raporturile de schimb se stabileau la nivelul obiceiurilor, al normelor de comportare, al ceremonialelor, între indivizii aceluiasi grup social și între grupuri sociale diferite »¹⁷.

Ca sistem incheiat, unitar, trăind sub imperiul semnificației, cultura populară implică strînse conexiuni între limbajele sale ce nu funcționează independent, ci corelate, explicîndu-se unul pe celălalt, dîndu-și reciproc sens: « ...economia, dreptul, legăturile de rudenie și sistemul valorilor se condiționează reciproc: un fapt se explică prin alt fapt care aparține unui domeniu aparent diferit — și în realitate complementar: dreptul se explică prin economie, economia este subordonată presupunerilor religioase... »¹⁸. În termeni semiotici, se petrece fenomenul recodificărilor prin care între două semne aparținînd la două sisteme diferite se stabilește o corespondență, posibilitatea de a-l traduce pe unul prin celălalt pentru a dobîndi sens. Variatele tipuri de recodificare (internă/externă, simplă/multiplă) stabilesc deci legăturile între sistemele de semne care compun cultura dînd coerență ansamblului¹⁹.

Viața rurală în care ponderea cea mai mare revine relațiilor din interiorul comunității, viață relativ izolată, limitată de granițele satului care « se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii »²⁰, este determinată mai ales de comunicarea dintre membrii comunității, este, folosind expresia lui Claude Lévi-Strauss, viața unei « société en tête à tête avec soi »²¹. Deci, o comunicare a comunității cu sine însăși, o comunicare în care emițătorul și receptorul se identifice, o autocomunicare²².

În acest cadru, arta plastică ce apare, în forma sa veche, tradițională, sub chipul unei ornamentici geometrice abstracte²³, al unei serii de motive care la origine erau simboluri cuprinzătoare,

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*; Roger Bastide, *La Mythologie*, în *Ethnologie générale*..., p. 1037—1090; Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, 1965; idem, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1970.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 542.

¹⁵ Mihaï Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, 1976, cap. « Caracterul tradițional. Raportul dintre tradiție și inovație ».

¹⁶ I. M. Lotman, *Studii de lîpologie a culturii*, București, 1974, cap. « Cultură și informație » și « Cultură și limbă ».

¹⁷ M. Pop, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ J. Poirier, *op. cit.*, p. 568.

¹⁹ I. M. Lotman, *Problema semnificațiilor în sistemele modelatoare secunde*, în *Poetică și stilistică*, București, 1972, p. 345—355.

²⁰ Lucian Blaga, *Trilogia culturii: Geneza metaforei și sensul culturii*, București, 1969, p. 267.

²¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 132.

²² I. M. Lotman, *Studii*..., cap. « Despre cele două tipuri de orientare a culturii ».

²³ Paul Petrescu, *Motive decorative celebre*, București, 1971.

de mare generalitate, nu este decît unul dintre limbajele al căror mănunchi alcătuiește cultura populară ca sistem complex de comunicare. Pentru fixarea acestor simboluri s-a creat o formulă plastică intens simplificată în direcția geometrismului caracterizat de Paul Petrescu drept «însușire esențială a întregii ornamentici populare românești atestînd marea vechime a unei arte născute și dezvoltate pe teritoriul național de formare a poporului nostru»²⁴, însușire ce se deslușește încă din arta neoliticului. Caracterul general, tinzînd spre abstracție, al acestor simboluri arhaice și-a găsit o expresie adecvată în geometrismul abstractizant al ornamenticii — care este astfel mai mult decît pură ornamentală — aspect semnalat de majoritatea exegeților²⁵.

Oricît de mare ar fi latura de supoziție a acestor afirmații, căci problema este mult mai vastă, se poate reține ca certitudine geometrismul abstractizant al plasticii populare — figurările mai realiste fiind atribuite influențelor tardive — precum și ideea coerenței acestuia la sistemul culturii populare.

Țăranul, creator al culturii populare și reprezentant al ei, este un om cult, în posesia unei sume de cunoștințe tradiționale necesare lui ca membru al sistemului socio-cultural reprezentat de comunitatea rurală, format în acest spirit, respectîndu-l și perpetuîndu-l, știind tot ceea ce se cuvine să știe; cele spuse sînt valabile și pentru arta plastică țărănească. Creator și totodată receptor al creației plastice, el dă dovadă de bun-gust, maturitate de gîndire și rafinament. Artă sa nu are nimic naiv. Ea demonstrează perfectă stăpînire a mijloacelor și adecvarea lor unei intenții artistice decise, inezitante, a cărei certitudine izvorăște din tradiția îndelungată, purtătoare a tuturor valorilor culturii populare. Întreg acest sistem valoric este ca și înăscut, țăranul ia contact cu el încă din prima copilărie, elemente străine și contradictorii nu vin să pună sub semnul îndoielii valorile tradiției care, odată asimilate, formează criteriul de acceptare sau respingere a altor valori. Cultura orășeanului este în mult mai mare măsură o problemă de opțiune, de preferință personală, a familiei sau stratului social căruia îi aparține individul. Orășeanul beneficiază de o anumită formație culturală care nu exclude altele, el are o cultură care îi aparține. Țăranul nu poate opta, el se formează conform culturii comunității sale și aparține acestei culturi. Astfel se explică și nefuncționarea discernămintului estetic al apartenentului la o comunitate rurală față de fenomene străine culturii sale tradiționale, succesul în perioada mai recentă al unor produse de prost-gust de proveniență urbană, ținînd de domeniul *kitsch*-ului.

Acestea sînt valabile numai pentru faza din urmă, în care intruziunea elementelor exogene, incompatibile cu vechiul sistem valoric, ia forme brutale, cînd acesta este pe cale de a-și pierde coerența de sistem relativ închis. De-a lungul evoluției sale artă plastică populară a știut să încorporeze elemente noi imprimîndu-le expresia sa organică de veche tradiție.

III

Apariția creștinismului și adoptarea sa generală timpurie de către populația autohtonă a teritoriului românesc, pentru care a fost și un factor de coeziune națională, introduce elemente noi față de cultura patriarhală a satului, printre care un anumit tip de edificiu de cult, cu un anumit tip de decor și de organizare, cu un anumit tip de mecanism ritual, elaborate toate în ambianța culturală aulică a Bizanțului. În acest context, biserica posedă o funcție de comunicare. Partea centrală, naosul, întrunește pe toți membrii (de sex bărbătesc) ai comunității și este acoperit de cupola albastră cu stele pe care este figurat *Pantocratorul*, ipostază a divinității. Mai jos se află cetele îngerești, profeții, apostolii. Pandantivii, puncte de legătură între cupolă și spațiul naosului, poartă însemnele evangheliștilor «a căror operă tălmăcește legătura dintre „biserica cerească” și cea „pămînteană”»²⁶. Pe fiecare porțiune a pereților edificiului, la loc fix, sînt reprezentate episoade

²⁴ Idem, *Creația plastică țărănească*, București, 1976, p. 24.

²⁵ Idem, cf. supra; L. Blaga, *Trilogia culturii: Orizont și stil*, cap. «Duh și ornamentală»; Tancred Bănățeanu,

Artă populară bucovineană, Suceava, 1975, cap. «Artă populară în contemporaneitate — Limbaj și simbolică».

²⁶ Virgil Vătășianu, *Pictura murală din nordul Moldovei*, București, 1974, p. 15.

și personaje de însemnătate pentru universul creștin. Semnificația globală este aceea a lumii — cerești și pămîntene — vegheate din zenit de către Dumnezeu.

Imaginile care alcătuiesc decorația murală, riguros codificată, aveau menirea de a fi un fel de « biblie a neștiutorilor de carte », ilustrare a dogmei și a mitologiei creștine ortodoxe, fapt care le-a conferit un caracter destul de descriptiv și narativ, inteligibil astfel masei mari a credincioșilor. La nivel iconografic²⁷, codificarea impunea o mare rigoare sintactică menținută pînă tirziu ca atare — cunoscînd totuși unele influențe catolice. La nivel iconic situația diferă. Modul de reprezentare ușor recunoscutibilă a realității vizibile²⁸ nu se mai încadrează, în momentul cînd se elaborează pictura religioasă populară (ale cărei prime opere păstrate datează din secolul al XVIII-lea), decît parțial în limitele stilistice bizantine, deja depășite pe plan european, trăgîndu-și substanța în mai mare măsură din tipul de expresie plastică predominant în epocă.

În Imperiul habsburgic, ca în toată Europa centrală și apuseană, se practica o viziune picturală cu originea în arta Renașterii, viziune care, modificată în timp, rămîne esențialmente aceeași: reprezentarea realității așa cum se înfățișează ea privirii, nu intelectului — chiar dacă imaginea este rodul unui proces de elaborare intens intelectuală — cu instrumentele anatomiei, perspectivei, principiului plastico-cromatic etc., instrumente străine artistului din comunitatea românească transilvăneană. Astfel universul vizual al acestuia era populat cu producții de stil baroc și apoi neoclasic, în formă academistă adesea, vehiculată mai ales prin stampe, ilustrații de carte, almanahuri, opere de artă provincială.

Dintre aspectele picturii religioase populare transilvănene, care cuprinde nu numai decorația murală a bisericilor ci și icoanele, pe lemn sau pe sticlă²⁹, a căror evoluție se împletește strîns cu a acesteia, cele din urmă sînt cele mai grăitoare din punct de vedere pur artistic, de mare valoare adeseori, constituind un domeniu în care posibilitățile de realizare ieftină și rapidă au facilitat o dezvoltare amplă, atîngînd un grad de evoluție mai înaintat în mediul popular, precum și o mai mare originalitate.

Icoanele pe sticlă ilustrează perfect un fenomen specific artei populare europene — studiat amănunțit și de Jean Cuisenier — cel al circuitului în lumea rustică al unor producții artistice de origine cultă. Prototipurile de artă cultă din Europa centrală sînt preluate în mediul țărănesc unde suferă prelucrările « rusticizante » obișnuite, dobîndind finalmente forma icoanelor pe sticlă de felul celor de la Sandl (Austria), căpătînd așadar statutul deplin de « gesunkenes Kulturgut »³⁰. În faza aceasta ele pătrund în Transilvania și sînt copiate de către meșterii țărani români.

Exemplul acesta este mai elocvent decît altele deoarece prezintă o etapă mai înaintată în circuitul amintit și deci o adaptare mai pronunțată la spiritul artei populare românești, întrucît etapele inițiale ale folclorizării, cînd specificul românesc nu are încă ocazia de a se manifesta efectiv, sînt deja depășite în cadrul central-european. Putem cunoaște astfel rezultatul unei evoluții, rezultat care altfel probabil că nu ar mai fi fost atins pentru simplul motiv că între timp arta populară de tip tradițional urma să dispară — fenomen la care asistăm în prezent. Oricum, un asemenea import străin masiv este el însuși semnalul începutului disoluției unei culturi tradiționale, dovadă fiind faptul că în afara icoanelor, mai ales cele de la Nicula, în care rezultatul artistic original este imediat remarcabil dar care sînt și cele mai vechi, există o mare cantitate de icoane în care forme străine spiritului popular românesc apar cu claritate³¹.

Analizînd numai icoanele de la Nicula constatăm în primul rînd neputința artiștilor locali de a rezolva redarea « corectă » a anatomiei, a figurilor, a deformărilor perspectivele, a faldurilor veșmintelor, a tuturor efectelor practicate în cadrul stilului realist de origine cultă, academistă

²⁷ Pentru conceptele de iconografic și iconic vezi: Umberto Eco, *La Structure absente*, f.l., 1972.

²⁸ Personajele biblice nu sînt mai puțin reale dacă avem în vedere faptul că realitatea la care se referă pictura ecleziastică este în primul rînd o *realitate culturală* (U. Eco, *op. cit.*) care însă pornește vizualmente tot de la aspectul real direct observabil.

²⁹ Cornel Irimile, Marcela Focșa, *Icoane pe sticlă*, București, 1971; Juliana Dancu, Dumitru Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, București, 1975.

³⁰ Hans Naumann, *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, apud Al. Dima, *op. cit.*

³¹ De exemplu operele lui Savu Moga și icoanele de Lăncrăm sau Laz.

mai ales, de la care s-a pornit, dînd operelor lor o amprentă de stîngăcie specifică nestăpînirii suficiente a mijloacelor tehnice (care amintește constatările criticilor cu privire la arta naivă în accepție comună). Se accentuează în schimb decorativismul, culorile sînt pure, nu foarte numeroase, intense fără a fi stridente. Viziunea plată, într-un singur plan, ia locul sugestiilor spațiale. Se remarcă o tendință de autonomizare a culorii : fondul este împărțit arbitrar în suprafețe de variate culori ; aceeași culoare este folosită în redarea unor elemente total diferite : alb pentru carnație și pentru draperie, verde măsliniu pentru așternutul patului și pentru fond, roșu pentru haine și pentru acoperiș etc. Dispoziția cromatică se face deci nu potrivit principiului culorilor locale ci mai ales în slujba echilibrului coloristic al lucrării ca problemă în sine. Linia neagră a conturilor capătă și ea o mare libertate tinzînd spre autonomie. Artiștii populari par a fi reușit să depășească dificultățile adaptării unui stil străin spiritului culturii tradiționale a comunității căreia îi aparțin prin extragerea și rezolvarea cu mijloace specifice a problemei pur plastice puse de lucrare, investind imaginea — realistă de data aceasta — cu sugestii ale acelui decorativism propriu artei românești de expresie abstractizant-geometrică. Oricare ar fi însă soluția artistică descoperită de meșterii iconari, ei rămîn creatori comunitari, lucrînd pentru un public stabil, într-o manieră codificată prin copierea repetată a aceluiași model, preluînd meseria din generație în generație, fiind emițătorul într-un proces de comunicare integrat sistemului cultural rural și avînd o mare însemnătate în cadrul lui. Operele lor funcționează, în ultimă instanță, ca niște componente ale artei populare.

Funcția acestor producții artistice este cea a oricăror opere de artă populară ; ele își păstrează condiția folclorică. Expresia artistică e însă complet schimbată față de geometrismul abstractizant tradițional : stîngăcia dar și prospețimea și spontaneitatea, savoarea detaliilor, înclinația către descriptiv, către narativ adesea, calități de care dau dovadă acești artiști autodidacți, sînt calitățile oricărei autentice picturi naive. Faptul apare cu atît mai semnificativ dacă se consideră amintita lipsă de naivitate în arta populară românească de veche tradiție, adecvată sistemului cultural cu rădăcini arhaice. Artă naivă integrată comunității rurale românești este, folosind în context puțin diferit ideea lui Claude Lévi-Strauss ³², rodul unei « discordanțe interne » a sistemului culturii populare, asociate unei « coincidențe externe » cu aspecte artistice aparținînd unor medii contigue lumii satului românesc.

IV

Artă comunității rurale a cărei armonie interioară se păstrează intactă este, potrivit spuselor de pînă acum, abstractizant-geometrică, unitară, relativ imuabilă în trăsăturile sale definitorii. Comunitatea ce cunoaște discordanțe interne, rămînînd însă comunitate, deci sistem mai mult sau mai puțin încheiat, se îmbogățește cu forme artistice pe care le numim (într-un sens diferit de cel dat de Albert Dasnoy ³³) « artă naivă comunitară », ilustrată de toate acele opere de tip realist ecleziastic ale căror autori, chiar cînd le cunoaștem identitatea, au statutul dintotdeauna al artistului popular.

Momentul de disoluție a comunității rurale, ai cărei martori sîntem, îngăduie personalității individuale să se smulgă din rețeaua de legături cu ceilalți membri ai comunității, să abandoneze condiția de element al unei structuri superindividuale ce reglementează acțiunile umane după norme tradiționale. Țăranului îi este permis acum să desfășoare o activitate artistică ce nu mai constituie un proces de comunicare integrat comunității. El nu mai folosește un limbaj codificat — deci colectiv —, nu se mai adresează unui receptor determinat (ceea ce nu anulează însă caracterul de comunicare al creației), nu mai emite un mesaj cu grave semnificații pentru obște. El dă frîu liber unei nevoi de exteriorizare, de exprimare, unui impuls de creație dublat de înclinația spre « bricolaj ». investit cu acel spirit ludic propriu tuturor activităților omenesti și — nu în ultimul rînd — artei ³⁴,

³² *Op. cit.*, cap. « La notion d'archaïsme en ethnologie ».

³⁴ Johan Huizinga, *Homo ludens*, București, 1977.

³³ Al. Dasnoy desemnează astfel numai pictura naivă iugoslavă.

Zestrea sa culturală tradițională cuprindea o artă cu un stil matur și elaborat, adecvat unui anumit fel de mesaj. Orientat spre altceva, singura soluție ce i se oferea a fost aceea a unui realism « optic », expresie generalizată a artei de tip european din ultimele secole (implicată și în geneza picturii naive comunitare), propagată pe toate căile : reproduceri ieftine de opere celebre, ilustrații de almanah, de calendar, de manual școlar, cărți poștale, grafică publicitară etc. Acceptînd și practicînd această viziune în arta sa, moștenirea de cultură tradițională nu i-a fost de nici un folos. Pus în fața problemelor acestui fel de realism el apărea cu totul nepregătit, ignorant, aidoma orășenilor creatori a ceea ce se numește de obicei « artă naivă » și a căror lipsă de cultură, nepregătire artistică și autodidacticism sînt semnalate de către toți cercetătorii. Cauza acestui decalaj între formația culturală — deci și artistică — a autorului și tipul de artă practicat diferă. În primul caz, țăranul posesor al unui anumit tip de cultură se confruntă cu un tip de artă total străin tradiției în care a crescut el : rezultatul este o formă de artă naivă. În acest sens remarcă și Albert Dasnoy că arta naivă apare în folclor odată cu « abolirea tradițiilor ». În al doilea caz, artistul naiv este orășeanul aparținînd straturilor sociale lipsite de cultură. Cauzele fiind diferite, situația creată este însă analogă iar rezultatele artistice similare. În consecință, arta naivă țărănească non-comunitară și arta naivă a creatorului urban incult pot fi analizate simultan, fiecare afirmație avînd valabilitate în ambele cazuri care constituie de fapt fenomenul unic al artei naive *stricto sensu*.

În primul rînd, artistul pornește de la intenția reprezentării cît mai fidele a realității așa cum se înfățișează ea privirilor sale. Pentru aceasta este necesară posedarea unui meșteșug și a unor cunoștințe de care el duce lipsă, lipsă pe care o va depăși în funcție de resursele sale artistice personale : « În luptă cu exigențele dificile ale figurației, artistul își trădează totodată deficiențele tehnice și resursele de care dispune pentru a le suplini »³⁵. Incapabil să dea creației sale implicațiile spirituale pe care arta — inclusiv cea populară — le-a cunoscut dintotdeauna, el urmărește redarea cît mai fidelă a naturii pînă la cele mai mici amănunte percepute cu un viu simț de observație, într-o manieră pur descriptivă, în care anecdota își are locul cuvenit, atît de important încît subiectul se cere uneori lămurit, ca în cazul lui Henri Rousseau care își comenta pinzele prin poezioare explicative³⁶. Cu « bună-credință » și « sinceritate », el practică un « realism fără probleme » : « Artă naivă adeîră foarte deschis și natural la actualitatea vieții »³⁷. Fidelitatea față de natură îl împinge uneori să copieze cărți poștale chiar... Atingerea scopului propus cu puținătatea de mijloace care îi stau la îndemînă este o aventură în care fiecare artist naiv se avîntă pe cont propriu, cel mai adesea fără a se considera măcar artist, făurindu-și instrumentele treptat, dobîndind un stil care nu poate fi decît personal de vreme ce influențele străine nu-l pot atinge, artistul fiind un singuratic în această aventură creatoare.

Rezultatul este o pictură care, în cazul că are valoare artistică reală — ceea ce nu se întîmplă prea des — farmecă prin prospețime, prin acuitatea percepției și suculența redării, operă transmițătoare a unei viziuni care este aceea a unui spectator vivace și receptiv al lumii. Spiritul avizat va putea desluși în orice operă naivă o neobișnuită punere și rezolvare a unei probleme de ordin plastic pur și simplu : « În depărtarea, uneori foarte mare, alteori redusă, între ceea ce vrea să facă, ceea ce reușește să facă și ceea ce ar fi pentru noi normalitatea imaginii surprindem naivitatea asupra faptului, iar ea își produce efectele cele mai surprinzătoare »³⁸.

Calitățile acestea pot fi ilustrate cu unele opere intrucitva izbutite din expoziția de artă naivă de la Pitești. În primul rînd cu pinzele lui Ion Niță Nicodim care dovedește o anumită iscusință în construcția imaginilor cu perspectivă amplă, uneori panoramică, deschisă asupra meleagurilor zugrăvite cu receptivitate față de natura populată cu personaje rustice, uneori cu eroi ai istoriei naționale : *Apus de soare pe luncă*, *Horă în pădure*, *Horea la Mesteacăn*, *Casa lui Ion*, *Petrecere la Mermăști*. Se mai pot aminti lucrarea *Urare*

semnată Lung, *Nuntă mare în Ghilad* de Viorel Cristea sau *Femeie spălînd rufe* de Rozalia Nicodim, caracterizate toate prin narativismul ilustrator al unor aspecte colidiene sau festive ale vieții satului. Valoarea artistică a operelor naive de tip urban este în general simților inferioară acestora. Mai interesant este Gh. D. Negru cu *Bombardarea Cîmpulungului*, *Prin grădini, toamna* și *Cariera de piatră Prundul*, lipsite de simțul culorii chiar atunci cînd compoziția anecdotică prezintă soluții savuroase.

³⁵ Al. Dasnoy, *op. cit.*, p. 38.

³⁶ A. Jakovsky, *op. cit.*

³⁷ Al. Dasnoy, *op. cit.*, p. 101.

³⁸ *Ibidem*, p. 62.

Arta naivă nu este deci o entitate comparabilă cu vreuna din marile modalități artistice pe care le-a cunoscut umanitatea. Ea nu are o existență de sine stătătoare, este un accident petrecut la limita uneia dintre modalități — tocmai prin transgresarea acestei limite —, este un produs hibrid, născut nu din armonia între o formă de cultură și respectiva expresie de ordin plastic ci din conflictul lor. Arta naivă nu este un stil etern căci nu apare înainte de secolul al XVIII-lea, nici universal căci e prezent numai în zona de răspândire a culturii europene, fenomen ivit datorită «rătăcirii» picturii de tip academist (în sens larg) în medii culturale străine, inapte să o practice ca atare și supunând-o în consecință unor modificări în care constă de fapt naivitatea.

Naivitatea nu este un «har» coborât asupra unor aleși care, fără pregătire artistică, total izolați, se transfigurează plăsmuind opere de artă naivă. Harul constă în aptitudinea creatorului de a depăși contradicția fundamentală a artei naive prin făurirea unui stil original, neaservit formulelor exterioare, lipsa lui de învățătură artistică îngăduindu-i să găsească noi rezolvări, nebănuite, străine de soluțiile culte deja depășite, pentru probleme de ordin plastic, fiind astfel artist cu adevărat.

Opere naive de valoare pot apărea numai atunci când decalajul dintre cultura autorului și stilul adoptat este suficient de mare pentru a fertiliza efortul soluțiilor originale. Când decalajul este redus apare arta provincială³⁹. De asemenea, când creatorul nu este realmente dotat cu calități artistice, nu mai poate fi vorba de artă naivă ci pur și simplu de artă mediocră sau, adesea, de produse ale prostului gust.

Arta naivă nu are tangențe cu desenele copiilor care, acceptând că au intenții artistice, ilustrează un anumit fel de realism conceptual, nicidecum optic⁴⁰. (Nu are tangențe nici cu jucăriile pe care și le fac adulții, fie corăbii miniaturale, machete de avioane sau variate obiecte fanteziste pe care critica americană le studiază cu sirguință⁴¹.)

Expresia naivă adoptată în mod conștient de unii artiști profesioniști se codifică, devine un stil al artei culte, impune creatorului lucrind «à la naïve» un nou repertoriu de convenții, în timp ce arta naivă autentică este prin definiție lipsită de convenții. În prezent multe din operele calificate drept naive aparțin în realitate acestei categorii.

Fiind o rezolvare cu mijloace *sui generis* de către o personalitate artistică puternică a unor probleme care îi depășesc formația culturală, arta naivă riscă, prin evoluția ulterioară a creatorului autodidact dar nelipsit de contacte cu opere profesioniste valoroase, să-și trădeze propria condiție, generind opere perfect compatibile cu arta cultă. Acesta este cazul multora dintre pictorii naivi iugoslavi: Dragan Gaži, Ivan Večenaj, Petar Grgec, Josip Pintarić, Djordje Popov etc., care, posesori ai unei concepții artistice mature, își valorifică cu abilitate fondul de savuroasă prospețime.

Pictura naivă iugoslavă mai prezintă un aspect interesant : formarea unor «școli» zonale cu un inițiator și o comunitate

stilistică, prin preluarea la nivelul întregului sat a unei inovații introduse printr-un exemplu individual prestigios.

Definind cultura populară ca sistem complex de comunicare, cu un înalt grad de coerență internă, în cadrul căruia arta plastică este unul dintre limbaje, adecvat formal și funcțional ansamblului, pătrunderea unor formule artistice inadecvate formal — chiar dacă sint adecvate funcțional — generează manifestări de artă naivă integrată comunității, ilustrată grăitor de icoanele pe sticlă. Stadiul înaintat de dezmembrare a sistemului socio-cultural rural prilejuiește apariția artiștilor

³⁹ Nu sintem de acord cu Al. Dasnoy când califică arta provincială drept naivă, deoarece ea nu rezultă din confruntarea formulei academiste cu un mediu cultural străin ca spirit acesteia, ci din practicarea sa într-un mediu cultural care, nefiindu-i străin, nu se situează la nivelul cel mai înalt. (Această definiție nu urmărește însă contestarea oricărei valori și oricărui interes artei provinciale).

⁴⁰ Luigi Salerno, *Children's art* și *Modern primitives*, in *Encyclopedia of World Art*, vol. XI, New York, Toronto, London, 1966, s.v. *Primitivism*.

⁴¹ * * * *Naives and visionaries*, New York, 1974; * * * *Contemporary american folk artists*, Philadelphia and New York, 1975; * * * *How to know american folk art*, New York, 1977.

naivi propriu-ziși, a căror legătură cu cultura populară constă numai în originea lor țărănească și care sînt similari naivilor urbani, diferența unică fiind cea tematică.

Prin urmare nu poate fi vorba de elemente populare în arta naivă ci de elemente naive în arta populară.

ART POPULAIRE — ART NAÏF ESSAI DE DÉLIMITATION DES DOMAINES

RÉSUMÉ

Cette étude entreprend la distinction de l'art populaire et de l'art naïf selon le critère du rapport entre la culture du créateur et le style artistique adopté. Dans la culture populaire traditionnelle, le style géométrique orienté vers l'abstraction est approprié à l'ensemble qui est très riche en significations spirituelles fondamentales. Il s'agit d'une profonde adéquation formelle et fonctionnelle du langage plastique au système de la culture. Le paysan, en tant que créateur et représentant de la culture populaire, est un homme cultivé, possesseur d'une somme de connaissances traditionnelles, maître de ses moyens subordonnés aux intentions artistiques précises, inhésitantes. Il montre du bon-goût, de la maturité de pensée et du raffinement. Son art n'a rien de naïf. La peinture populaire religieuse est une forme « rusticiée » du style réaliste (même académique) généralisé dans la culture européenne des derniers siècles. C'est ce que nous appelons « l'art naïf communautaire » qui, malgré son expression étrangère à la culture populaire archaïque, garde pourtant sa condition folklorique. L'art du créateur isolé, tant paysan que citadin, qui se construit un style narratif, descriptif et anecdotique tout particulier, est ce qu'on appelle d'habitude art naïf. Il s'agit du style pictural appartenant à la culture urbaine, pratiqué par le paysan qui possède une culture rustique traditionnelle très différente de ce style ainsi que par le citadin dépourvu de culture. L'art naïf est donc une solution *sui generis* d'un problème artistique, trouvée par une personnalité créatrice authentique. Ce qui sépare cet art de l'art naïf communautaire c'est l'absence d'un caractère fonctionnel social précis. Il n'y a donc pas d'éléments populaires dans l'art naïf, mais, au contraire, des éléments naïfs dans l'art populaire.

CONACE DIN JUDEȚUL NEAMȚ

de MIHAI ISPIR

Eliberată de preocupările defensive, începînd de la jumătatea veacului al XVII-lea, arhitectura locuinței boierești din Moldova avea să adopte treptat forme caracteristice noi, care oglindesc metamorfozele succesive la nivelul mentalității și modului de viață din societatea românească a secolelor XVIII și XIX. Un examen al evoluției acestui program arhitectural în intervalul de timp schițat poate fi, de aceea, lămuritor pentru o arie mai largă de aspecte privind interferența formelor artistice și a condiționărilor lor eteronome. Este ceea ce își propune prezentarea de față — prin intermediul unor exemple limitate la aria județului Neamț — alături de intenția de abordare analitică a monumentelor în discuție, argumentată de faptul că bibliografia subiectului nu cuprinde, pînă acum, nici o tratare de tip monografic¹.

Cadru, în tot cursul evului mediu, al unor intense schimburi economice și culturale, județul Neamț a constituit, implicit, un topos privilegiat al dialogului elementelor postbizantine și central-europene în spațiul civilizației românești. O parte din aceste confluențe își află expresia și în elaborarea unor modele arhitecturale care, deși tipice pentru mediul lor originar, au cunoscut, uneori, o difuziune destul de extinsă.

Investigația noastră, întemeiată pe existența concretă a monumentelor, avînd ca punct de plecare cronologic veacul al XVII-lea, din care datează cele mai vechi exemple de conace păstrate, se oprește la granița secolelor XIX și XX.

În acest interval se pot desprinde trei secțiuni distincte și totuși apropiate prin energia desfășurată în activitatea constructivă :

- secolul al XVII-lea,
- perioada cuprinzînd sfîrșitul secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea,
- a doua jumătate a secolului al XIX-lea

În cele ce urmează, alături de problemele specifice fiecărei perioade, vom încerca să punctăm și factorii de continuitate prezenți îndeosebi la nivelul tendințelor manifestate de mediul socio-cultural local confruntat cu aporturile externe.



I. Descentralizarea puterii politice în secolul al XVII-lea, avînd ca fundal stabilizarea economică iar ca tendință complementară creșterea în amploare și autoritate a mării proprietăți feudale² (întărită de așezămintele lui Miron Barnovski — 1628 — și Ștefan Tomșa — 1631) își află un reflex destul de viu în activitatea constructivă spornică ce materializează programele arhitecturii civile — cu deosebire pe cel al locuinței boierești. Puținele exemple păstrate de conace

¹ La conacele din Moldova s-au referit pînă în prezent sinteze generale: Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, București, 1963, p. 70—77, 224—226, 374 și urm. și *Istoria artelor plastice în România*, București, 1970, p. 122—131.

² Gh. Ghibănescu (*Surete și izvoade*, vol. II, Iași, 1906—1923, p. 118) prezintă cazul elocvent al logofătului Dumitru

Buhuș, aflat « nu în cele mai înalte trepte » dar care deținea 14 sate, 22 părți de oclină, 3 locuri de fînațe, 3 vîi, 10 heleșteie, 2 livezi și alte acareturi, răspîndite în 8 ținuturi. După același autor (*Ispisoace și zapise (Documente slavo-române)*, vol. III/2, Iași, 1906—1933, p. 29), averea marelui vistiernic Iordache Cantacuzino însuma 60 sate întregi, 15 jumătăți de sate, 2 jîrebi, 33 fîlci vie în valoare de 14 300 galbeni.

din acea vreme exprimă cu fidelitate ambițiile și orizontul cultural al comanditarilor, reprezentanții straturilor superioare ale clasei feudale, pîndind mereu accesul la vîrfurile ierarhiei politice.

Este, de altfel, cazul proprietarului conacului de la Șerbești, la începutul veacului, acesta fiind, se pare, viitorul domn Vasile Lupu, pe timpul « cînd era încă un boier ambițios și intrigant »³, și nu marele vistiernic Iordache Cantacuzino, care ar fi primit domeniul abia între 1653 și 1662⁴. Moșia Șerbești revenise, probabil, lui Vasile Lupu ca zestre din partea doamnei sale, Tudosca, deoarece aparținuse înainte socrului său, marele vornic Costea Băcioc⁵. Nu se poate ști, fără o intervenție arheologică, dacă vornicul Băcioc ridicase el însuși o casă la Șerbești, dar ar fi posibil ca o asemenea locuință să fi alcătuit deja în 1637 un ansamblu împreună cu biserica înălțată în același an de Vasile Lupu. Un astfel de complex, format din două incinte juxtapuse, nu este un exemplu izolat în arhitectura secolului al XVII-lea.

Nu este sigur, totuși, că ceea ce se poate distinge astăzi ca aparținînd veacului al XVII-lea din conacul de la Șerbești — adică structura parterului ascunsă sub adaosurile epocii moderne — datează din perioada lui Vasile Lupu. Orice raportare la monumentele contemporane primei faze se poate întemeia, deocamdată, numai pe schema planului, elementele decorative în ceramică sau stuc — de pildă o cheie de boltă vizibilă nu demult — fiind acoperite de tencuială sau dispărute. Singura excepție — o placă (de cca 30 cm × 30 cm) încadrată în locul unei chei de boltă — nu pare mai determinantă pentru situația cronologică. Pe ea este figurată o cruce însoțită de inscripția « Is Hs <Ni>ka » înconjurată de un simplu cadru pătrat cu colțurile rotunjite. Forma cadrului și caracterul literelor trimit la prima jumătate a secolului al XVIII-lea, dar este greu de precizat motivul și autorul înlocuirii cheii de boltă cu această placă ce făcea, poate, parte din vechea decorație ceramică.

Planul primului nivel, construit din cărămidă și piatră⁶, nu e mai puțin controversabil. Compoziția sa foarte riguroasă, ca și simplitatea bolților, îl îndepărtează de monumente cum ar fi conacele de la Pribești sau Pașcani, de o alcătuire mai liberă, mai organică, și îl apropie, în același timp, în mod foarte sensibil, de marele edificiu sucevean cunoscut sub numele de « Han domnesc ». Regăsim la Șerbești coridorul axial boltit cilindric (întărit la mijloc cu un dublou, din cauza mării lungimi) coridor ce asigură comunicația cu exteriorul; cele două șiruri de încăperi grupînd camere despărțite prin dependințe înguste; decroșul opus intrării, ce cuprinde, la Șerbești, o cameră cu degajamentul corespunzător. Dar, mai ales, regăsim la ambele monumente anumite trăsături formale: simetria (mai acuzată la Suceava) și forma aproape pătrată a camerelor. S-a vorbit, cu îndreptățire, de o contaminare cu principiile casei țărănești. Se va observa, totuși, că acestea se pot referi, mai ales, la simțul măsurii și echilibrului, potrivit caracterului domestic al programului, căci simetria nu apare la planurile caselor țărănești decît mult mai tirziu. Iată de ce se impune identificarea unei surse istorice a principiului de simetrie aplicat celor două edificii, în spiritul clasic al Renașterii, insinuat pe căi convergente în cultura Moldovei acelei epoci⁷. Simetria este mai consecvent urmărită la « hanul » din Suceava unde s-ar putea aproape vorbi de existența unui plan central⁸. Dar ar fi dificil de stabilit o filiație directă între acest edificiu și conacul nemțean, fie și numai din cauza diferențelor notabile care se constată privind mai îndeaproape sistemele constructive întrebuințate. Bolțile camerelor, deși obținute prin același procedeu de intersecție a

³ Cf. N. Iorga, *Spre Războient*, în *Foaia darurilor*, 1907, p. 375.

⁴ Cf. *ibidem*, p. 375: « Averea lui Vasile s-a împărțit după răsturnarea din 1653 ». În ce privește anul 1662, acesta coincide cu data primei menționări documentare cunoscute a lui Iordache Cantacuzino ca proprietar al Șerbeștilor (Gh. Ghibănescu, *Ispisoace...*, vol. III/2 p. 29).

⁵ *Documente privind istoria României*, A. Moldova, veac. XVII, vol. III, p. 136; vol. IV, p. 445.

⁶ Planul de la fig. 2 este reprodus după Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, p. 71. Celelalte planuri au fost întocmite de Adriana Mihai pornind de la schițele de relevu aflate în arhiva D.P.C.N. Fotografiiile ce ilustrează articolul de față aparțin autorului.

⁷ Una din sursele infiltrării noului spirit era, desigur, Polonia, care, după ce tutelase începuturile « regimului nobiliar » în Moldova — temel economic și politic pentru afirmarea unui dimensiuni umaniste, în sens renescentist, a culturii —, constituia și un centru de difuziune propriu-zisă a ideilor umaniste, între altele prin intermediul reprezentanților tînerii generații a clasei feudale trimiși alci la învățătură.

⁸ Este simptomatică prezența unui astfel de plan la un monument situat în centrul Sucevei, oraș care în secolul al XVII-lea, perioadă de ecloziune a procedeelor și formelor de origine renescentistă în arhitectura din Transilvania, întreținea cu acest principat strînse relații favorizate de situația geografică (cf., de ex., Emil Diaconescu, *Vechi drumuri moldovenești*, Iași, 1939, p. 37).

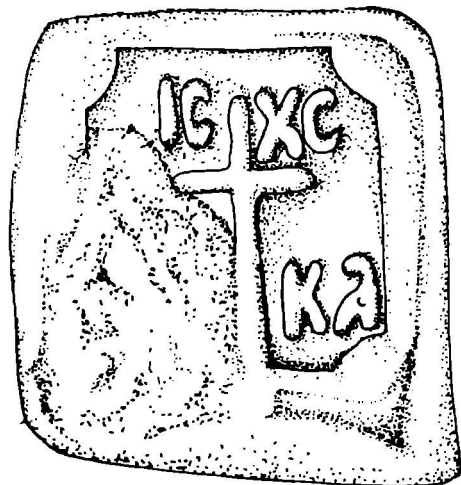


Fig. 1. — Placă încastrată în locul cheii bolții uneia dintre camerele conacului din Șerbești.

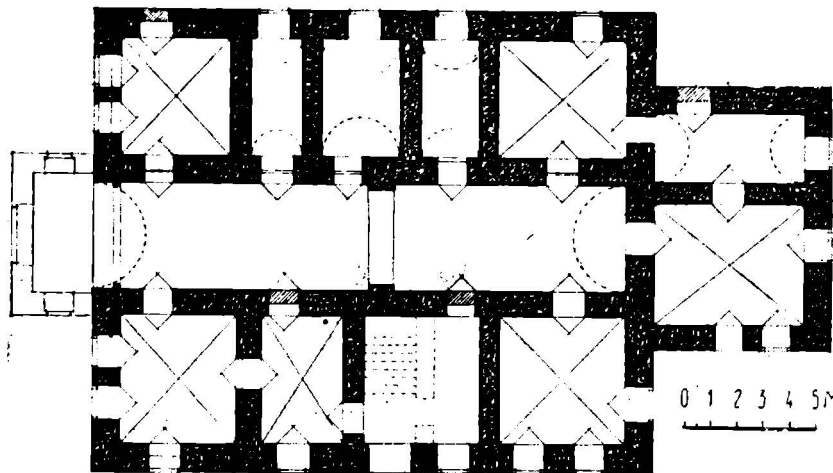


Fig. 2. — Conacul din Șerbești, Plan parter.

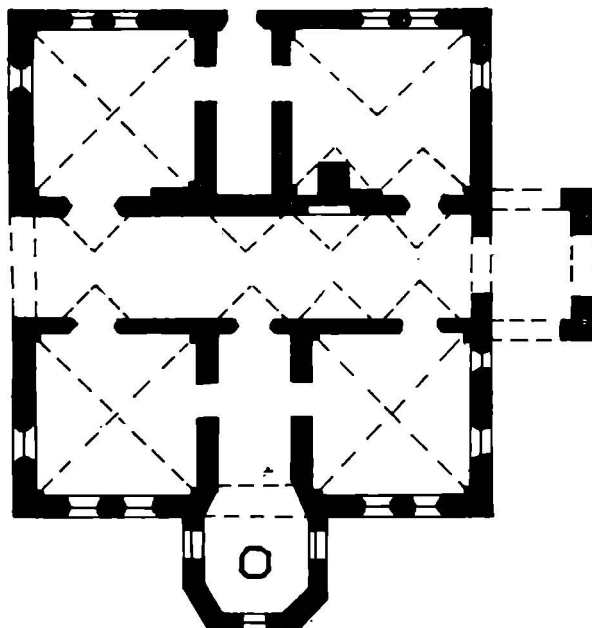


Fig. 3. — Hanul domnesc din Suceava. Plan parter.

cilindrilor sînt, la Suceava « cu muchii ieșite », sprijinite pe pilaștri de colț, iar la Șerbești « cu muchii intrate ». De aici rezultă și folosirea, diferită în cele două cazuri, a lunetelor. La Suceava ele alcătuiesc file ce compun un ritm cursiv de-a lungul coridorului median; la Șerbești sînt practicate în dreptul ferestrelor, spre a lăsa să pătrundă mai multă lumină⁹ și în dreptul ușilor. Bolțile mănăstirești ar demonstra o mai strînsă apartenență a clădirii de la Șerbești de ambianța arhitecturală a Orientului și a lumii postbizantine. Dar, pe de altă parte, aplicarea, mai canonică la Suceava și (neglijînd ordonanța ritmică) mai ajustată nevoilor funcționale la Șerbești, a unor procedee structurive uzuale în epocă, poate dovedi anterioritatea primului monument, datat la începutul secolului al XVII-lea. Considerînd și faptul că pătrunderea bolților și lunetelor în arhitectura moldovenească este mai susținută spre finele veacului al XVII-lea, precum și prezența lunetelor deasupra golurilor la o clădire cum este casa domnească de la mănăstirea Cetățuia (1672), s-ar putea data parterul conacului de la Șerbești în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Faza constructivă vizibilă astăzi ar corespunde

⁹ Unele lunete au fost parțial umplute ulterior cu zidărie (în plan au un contur rectangular), probabil odată cu mutarea

camerelor de locuit la etaj (secolul al XIX-lea).

așadar refacerii după 1653, datorată lui Iordache Cantacuzino, a unui monument construit de Vasile Lupu sau de socrul său Costea Băcioc (faze presupuse conform documentelor).

Conacul de la Șerbești nu cuprinde pivnița, obișnuit inclusă în partiul unei case boierești în secolul al XVII-lea. Un exemplu remarcabil de integrare a acestei componente ni-l oferă conacul de la Cîrligi, care aparținea în veacul al XVII-lea aceluiași Iordache Cantacuzino¹⁰. Pivnița clădirii din Cîrligi, comparabilă cu cele amenajate în cadrul ansamblurilor monastice de la Dragomirna sau Cetățuia, este separată în trei compartimente dintre care unul adăpostește scara, iar cel din mijloc este divizat prin intermediul a trei arcade sprijinite pe stâlpi groși de secțiunea pătrată, toate trei fiind boltite cilindric, cu sau fără arce dublouri. Construit conform procedurii comune: zid de piatră și cărămidă pe fundație de piatră, conacul de la Cîrligi făcea parte din complexul bipartit reședință feudală-biserică, frecvent întâlnit în secolul al XVII-lea. Modificate în mai multe rînduri, atît planul cît și structura pun o serie de întrebări dificil de rezolvat, fără o cercetare de parament. Este de notat, totuși, experimentarea, ca și la Șerbești, a unei scheme de plan tipice pentru veacul al XVII-lea: un dreptunghi prevăzut pe una din laturi (scurtă la Șerbești, lungă la Cîrligi) cu un decroș care, la Cîrligi avea, poate, încă la acea epocă, forma foișorului. Prin adaptarea la un teren în pantă ușoară, construcția se dezvoltă pe trei nivele (incluzînd și pivnița). Parterul, al cărui planșeu superior se ridică la înălțimea bolților pivniței, cuprindea, la vest, anexele. La etaj, unde încăperile sînt dispuse în două șiruri despărțite de un coridor, este rezervat spre est salonul (comunicînd cu foișorul) deschis, probabil, în secolul al XVIII-lea, cînd partiul casei boierești se organizează în funcție de un spațiu dominant. Privind planul, s-ar evidenția posibilitatea decupării părții corespunzătoare pivniței ca nucleu original al clădirii. La aceasta contribuie și perspectiva fațadei posterioare, unde o prelungire a acoperișului, răspunzînd prin poziția sa foișorului de pe latura opusă, ca și urma probabilă a unei grinzi de planșeu sugerează existența, într-o anumită etapă (veacul al XVIII-lea) a unui alt decroș, ce ar fi completat un plan simetric. Dar grosimea egală a zidurilor exterioare, și lipsa de continuitate — în grosime — a zidurilor interioare suprapuse, la etaj, conturului pivniței, sînt elemente ce ne împiedică să avansăm prea mult în această ipoteză. Devine astfel probabil că edificiul și-a păstrat perimetrul original (și în bună măsură, distribuția interioară a spațiilor) care se situează, date fiind configurația și proporțiile (dezvoltarea pe o dimensiune), în seria tipologică adoptată de conacele secolului al XVII-lea.



II. Subsumabilă prefacerilor în planul spiritualității și gustului estetic din societatea românească de la finele veacului al XVIII-lea și începutul celui următor¹¹, asimilarea formelor noului stil artistic internațional — neoclasicismul — beneficia de o prealabilă pregătire pentru confruntarea cu modelul cultural apusean. Erau conjugate valorificarea zestrei culturale a epocii umaniste în sensul expansiunii elementelor raționaliste și tendințele de absorbție a achizițiilor civilizației europene din secolul luminilor¹². În consecință, deși nu se pot nega influențele și orientarea lor prevalentă în funcție de modificările pe care le suferă mijloacele de comunicare tradiționale — între altele difuziunea lărgită a cărții — clasicismul¹³ adoptă în ambianța țărilor române anumite trăsături de sensibilă originalitate. Vom încerca să evocăm mai jos cîteva dintre acestea, așa cum apar exemplificate de monumentele pe care ni le-am propus spre studiu.

¹⁰ O parte din satul Cîrligi îl fusese dăruită lui Iordache Cantacuzino în 1643 de către Vasile Lupu (Teodor Codrescu, *Uricarul sau colecțiune de diferite acte care pot servi la istoria românilor*, Iași, vol. XXV, 1852—1895, p. 40—42). Satul Cîrligi figurează între domeniile lui Iordache Cantacuzino și într-un document citat de Gh. Ghibănescu, la care am mai făcut referire (Gh. Ghibănescu, *Ispisoace...*, vol. III/2, p. 29). Marele vistiernic — cumnat al lui Vasile Lupu — era, se știe, și proprietarul conacului din Pașcani. În veacul al XIX-lea conacul din Cîrligi este, succesiv, proprietate a familiilor boierești Sturza și Roselli.

¹¹ « Criza conștiinței sociale » este în această perioadă « și o criză a sensibilității », cf. Alexandru Dușu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, 1968, p. 226.

¹² Aceste aspecte apar semnificative atît în cultura română cît și în celelalte societăți balcanice la finele veacului al XVIII-lea. Cf. Alexandru Dușu, *Sinteză și originalitate în cultura română*, București, 1972, p. 148—149.

¹³ Folosim, potrivit accepțiunii curente, termenul « clasicism » și nu pe cel de « neoclasicism » atunci cînd ne referim strict la arhitectura din țările române.

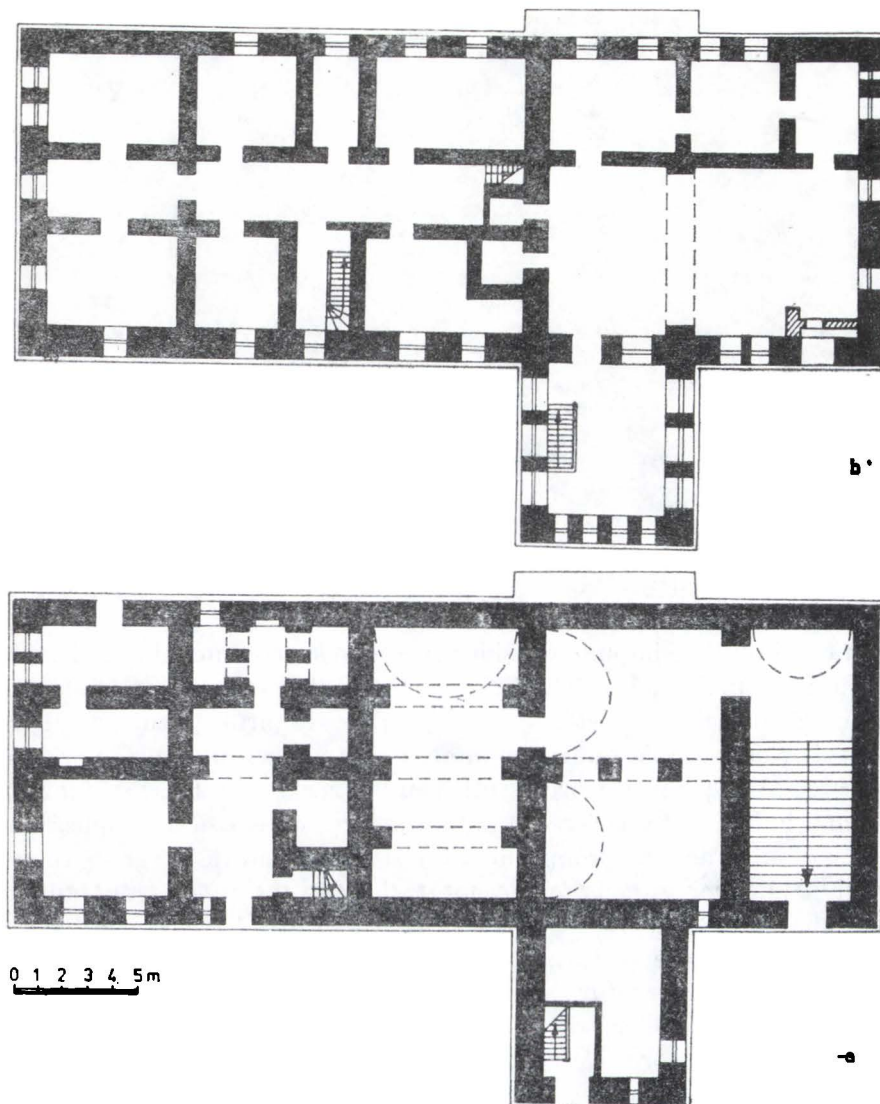


Fig. 4. — Conacul din Cirlig
a. — Plan parter. b. — Plan etaj.

Preparîndu-și expansiunea, deloc întîmplător, sub semnul « renașterii arheologice » a anti-chității¹⁴, neoclasicismul exprimă, în cadrul socio-politic al sfîrșitului secolului al XVIII-lea european o parte din aspirațiile definitorii, în bună măsură, pentru cultura epocii moderne. Exponențial pentru noile funcțiuni atribuite artei în urma ascensiunii clasei burgheze, curentul neoclasic își află o parte din resurse în viziunea unei « vîrste de aur » a umanității mai degrabă istorice decît mitice. Verificabilă prin săpături și documente, istoria devine un agent ce permite accesul la acea epocă nimbă de puritate morală, iar antichitatea clasică, un fel de emblema universală a « reîntoarcerii la izvoare ».

Dar universalismul estetic difuzat de academii (avînd ca pivot celebrul concept winckelmannian al « frumosului ideal ») era, așa cum s-a spus, amenințat « din interior », chiar de unii dintre factorii ce contribuiseră la închegarea sa teoretică. Potențat de spiritul enciclopedic, faptul de a se face apel la o anumită tradiție, ajunge tot atît de important ca și tradiția însăși, conducînd la particularizarea demersului istoric. Pe fondul conturării din ce în ce mai pregnante a tendințelor particulariste (gustul originalității, al descoperirii, al « caracteristicului », al senzaționalului) se instituie un raport variabil între aspirațiile universaliste și tendințele individuale, raport ale cărui oscilații pot da măsura receptării diverse a modelului clasic într-o perioadă de « criză » sau « dezechilibru » în planul sensibi-

¹⁴ V. de pildă Louis Hauteceur, *Rome et la Renaissance*

de l'antiquité à la fin du XIII^e siècle, Paris, 1912.

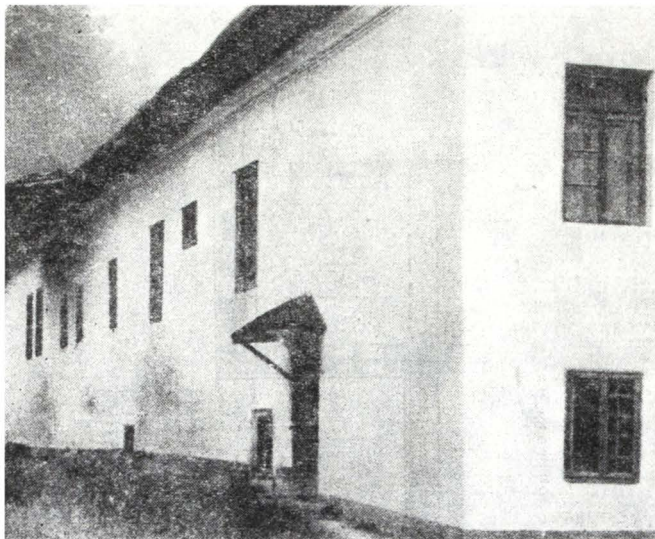


Fig. 5. — Conacul din Cîrligi.
Fațada posterioară.

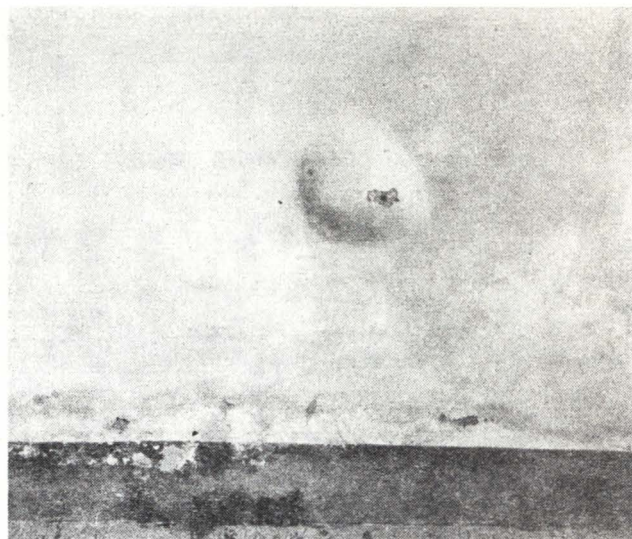


Fig. 6. — Conacul din Cîrligi. Fațada posterioară. Detallu cu
urma unei grinzi de planșeu.

lității¹⁵. Astfel, o dată mai mult se impune considerarea surselor comune ale dualismului « clasicism-romantism »¹⁶ care, deși întemeiat pe o delimitare de atitudini spirituale, își asimilează totuși, la origini, în bună măsură, impulsurile determinând apelul la tezaurul de cultură al trecutului. Pentru ceea ce ne interesează, vom sublinia numai nuanțarea « întoarcerii în istorie » prin « întoarcerea la natură », punct de plecare al citorva categorii estetice cu valoare normativă, desigur limitată în timp, dar și al unora de mai îndelungată carieră. O anumită forță « elementară » opusă polemic efeminării « rococo »-ului este atribuită acum aproape unanim stilurilor istorice — grec, roman, egiptean sau gotic¹⁷. Eclectismul inspirației este astfel acceptat, iar, pe de altă parte, judecarea doricului, a toscanului, atît sub specia « purității » cît și a « virilității » sau « forței », conduce la excluderea, în arhitectură, a înșelătoarelor efecte picturale de tip baroc în favoarea liniarismului integru, exprimării sincere a legăturilor dintre structură și ornament. Refuzul oricărei scenografii înlesnește, în fine, abordarea diversificată a programelor arhitecturii civile, cu deosebire a celor destinate habitatului, tratate în strînsă și armonioasă corelație cu o natură la rîndu-i umanizată.

Conturarea simultană, în domeniile producției artistice și gustului, a noului cadru problematic presupune paralelismul direcțiilor de asimilare a acestuia. Devine, astfel, evident că amplitudinea rezonanței sale într-un anumit context cultural se stabilește în funcție de o condiționare mai cuprinzătoare, implicînd rolul activ al tendințelor interne. S-a demonstrat, în acest sens, pe larg, că în secolul al XVIII-lea și în cel următor, pînă la 1848, confruntarea fundamentală are loc nu între « un fond național și unul universal » ci între « tradiție și inovație », între « elementele moștenite și cele desprinse din analiza contemporaneității », potrivit noilor necesități de expresie și afirmare determinate de « criza conștiinței sociale »¹⁸.

Sensibile încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, simptomele dezintegrării structurilor feudale sînt conjugate, în țările române, cu cele ale deschiderii spre Occident. Sensurile în care se grupează orientările acestei deschideri sînt numeroase și practic nu se poate vorbi de trasee precumpănitoare

¹⁵ Transpusă în coordonate romantice, dihotomia amintită se va traduce prin opoziția între individualism și tendința de cunoaștere plenară. Cf. Alexandru Dușu, *op. cit.*, p. 200 și urm.

¹⁶ O serie de cercetători ai fenomenului artistic de la granița secolelor XVIII și XIX sînt preocupați să sublinieze continuitățile ce leagă, cel puțin în faza incipientă, romantismul și neoclasicismul, privite prea des sub semnul unei ineluctabile antinomii. Așa procedează, de pildă, Pierre Francastel (în René Huyghe, *L'Art et l'homme*, vol. III, Paris, 1961, p. 263 și urm.). Nikolaus Pevsner (*Gente de*

l'architecture européenne, Paris, 1965) merge pînă la a considera neoclasicismul o expresie particulară a altitudinii romantice, acordîndu-i un loc în capitolul ce prezintă romantismul (p. 328 și urm.).

¹⁷ Nikolaus Pevsner (*op. cit.*, p. 336) atrage atenția asupra impulsului originar comun al mișcării de reevaluare a goticului și neoclasicismului (care, prin Winckelmann sau Goethe, descoperea în arta Greciei antice « energiile elementare »).

¹⁸ Cf. Alexandru Dușu, *op. cit.*, p. 35 și urm.

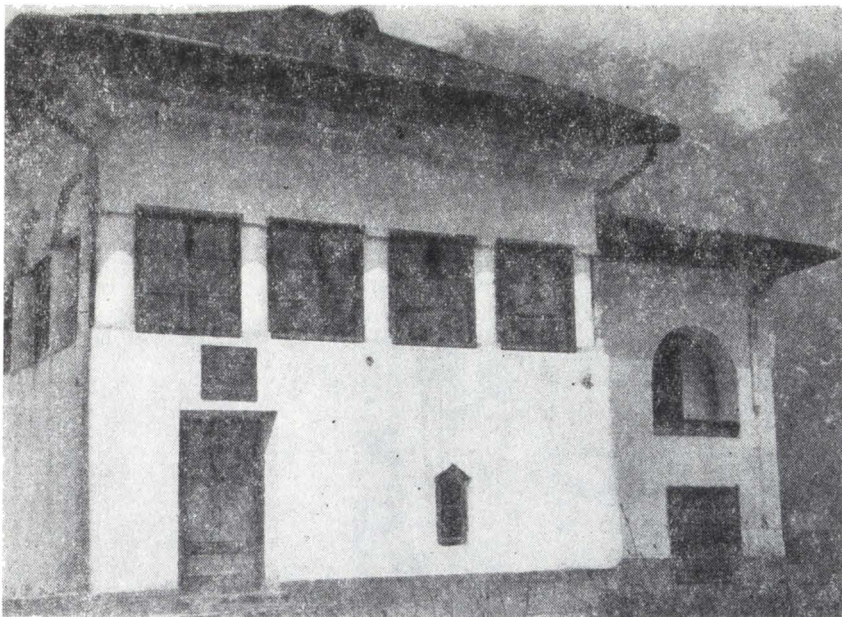


Fig. 7. — Conacul din Cîrligi. Folșorul.



Fig. 8. — Conacul din Cîrligi. Fațada principală.



Fig. 9. — Conacul din Cîrligi. Fațada laterală.



Fig. 10. — Conacul din Cîrligi. Poarta.

într-o perioadă cînd, pe lângă intensificarea relațiilor cu Rusia sau cu habsburgii, se face simțită amprenta noii culturi grecești, de coloratură apuseană, viguros agent de difuziune a gustului clasic, prin școli și tipărituri¹⁹. Dar implantarea elementelor provenite din ambianța culturală occidentală are loc pe fondul tradițiilor postbizantine a căror acțiune o potențează în mod subtil. Căci efectului cunoscut al « remanenței » aspectelor formale ale unui stil chiar și după dizolvarea conținuturilor suport, i se adaugă acum tendința de reevaluare a unor tradiții artistice autohtone, reflectînd o atitudine față de trecutul istoric identificabilă, așa cum s-a spus²⁰ și în limitele perioadei la care ne referim în acest paragraf.

Integrarea acestor confruntări la nivelul expresiei artistice poate fi urmărită la cîteva exemple de monumente din seria propusă — conace din județul Neamț — desprinse dintr-o arie mai largă, desigur, dar utilizabile în bună măsură, datorită coincidenței unor experimente în arhitectura țărilor române la începutul veacului al XIX-lea, pentru ilustrarea tiparelor generale de receptivitate față de fluxul neoclasic.

Atașată în modul cel mai pronunțat formelor tradiționale, în seria amintită de exemple, arhitectura conacului de la Cîrligi, la care trebuie să revenim, își datorează caracterul autohton îndeosebi proporțiilor foișorului. Volumul aproape cubic al acestuia este modulată prin contrastul dintre primul nivel, masiv, și cel de al doilea, prevăzut cu zece arcade în plin cintru (în prezent zidite și închise cu geam), arcade sprijinite pe stilpi de secțiune dreptunghiulară cărora li se aplică spre exterior coloane semicilindrice angajate. Firescul integrării unor atribute ale clasicismului în acest partiu local este remarcabil, de pildă în registrul coloanelor necanelate, de o puritate geometrică, avînd bazele și capitelurile formate din prisme simple — sau în profilatura severă a cornișei.

În spiritul aceleiași sobrietăți a decorației este concepută intrarea monumentală ale cărei mari arce în mîner de coș sînt flancate de perechi de înalte coloane semicilindrice angajate cu baze și abace comune. Dar aici, sub formele fruste ale volumului se dezvăluie anumite trăsături pe care nu le putem interpreta decît ca prelungerile unor « teme » ale barocului : mascarea structurii pentru rațiuni de ordin « retoric » (un atic în care se deschid false guri de tragere acoperă, spre exterior, frontonul), tendința de a conferi corpului o expresie maiestuoasă și impozantă. Totuși, morfologia acestui adevărat edificiu autonom se înscrie, ca și cea a foișorului, în viziunea epurată, « dorică », proprie

¹⁹ Cf., de ex., N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688 — 1821)*, vol. II, București, 1901, p. 1 — 4

și urm.

²⁰ Alexandru Dușu, *op. cit.*, p. 86.

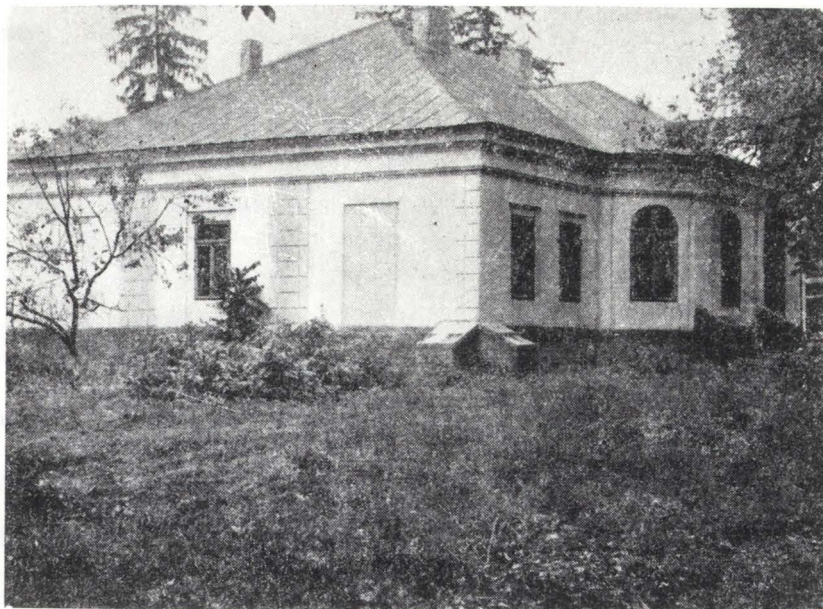


Fig. 11. — Conacul din Mărgineni.
Fațada posterioară.

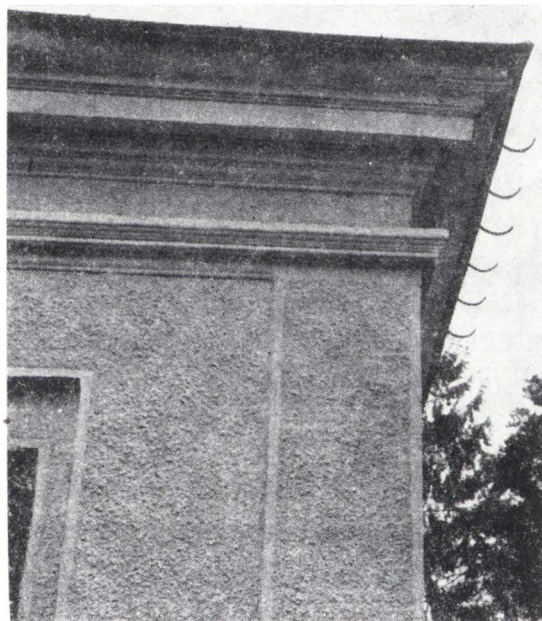


Fig. 12. — Conacul din Mărgineni.
Detaliu cornișă.

neoclasicismului. Viziune care, la Cîrligi, nu poate fi atribuită numai simplificării comune oricărei arte provinciale.

Dacă împletirea unor elemente de morfologie clasice și tradiționale face vizibil, la Cîrligi, « clasicismul » tipologic al celor din urmă, la un monument ce poartă aproape în totalitate amprenta noului stil clasic, cum este conacul din Mărgineni, se surprind deja semnele unei anumite moliciuni în liniile arhitecturale. Semnalat încă la începutul veacului al XVIII-lea ²¹, conacul a fost, probabil, restructurat un secol mai târziu după un plan de o simetrie destul de consecventă. Un mare spațiu axial de circulație este continuat cu un salon octogonal ce avansează din perimetrul dreptunghiular, realizînd sinteza aporturilor autohtone (vechiul decroș al secolului al XVII-lea, foișorul închis al veacului al XVIII-lea), orientale (salonul islamic) și occidentale (salonul rococo). Singura concesie făcută compoziției organice a spațiilor și volumelor este accentul excentric al micului turn în care

²¹ Proprietate a Roseteștilor, conacul este menționat în documente din 1717, 1753 și 1767 (date și referiri bibliogra-

fice în Nicolae Stolcescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Moldova*, București, 1974, p. 555).

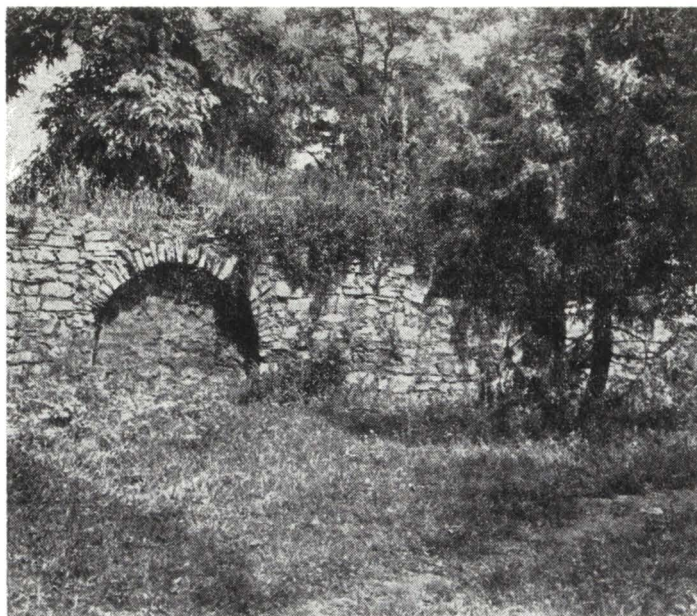


Fig. 13. — Conacul din Podoleni. Detaliu al zidului de incintă.

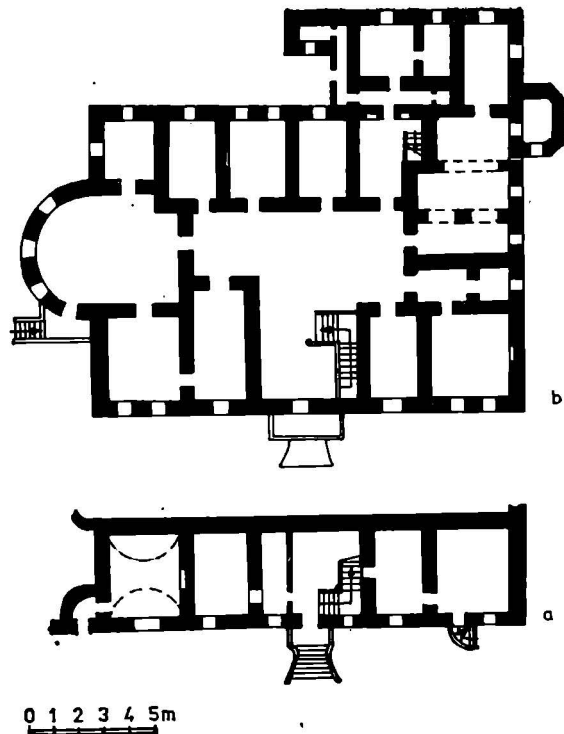


Fig. 14. — Conacul din Podoleni
a. — Plan parter b. — Plan etaj.

se găsește cabinetul de toaletă (dispoziție tipică, regăsită și la Șerbești sau Tupilați). Expresia fațadelor este dată de severa alternanță ritmică a panourilor rectangulare ușor scobite în grosimea zidului (unele încadrând ferestrele) și a lesenelor din tencuială pe care era imitat un decor cu bosaje. Efectul suprafeței discret modulate este subliniat de cornișa net reliefată ca și de un profil cu ciubuce drepte ce-i prepară accentul și face legătura cu partea inferioară a fațadelor.

Austeritatea decorului este, totuși, atenuată în dreptul salonului, nu numai de contururile curbe pe care le adoptă aici (ca și la intrare) deschiderile — mai largi — ale ferestrelor, dar și prin faptul că pilaștrii — marcînd muchiile teșite ale salonului — se ridică pînă la cornișă, întreprind continuitatea celor două serii de profiluri orizontale cărora le suprapun un ritm de verticale. Motivul pilaștrilor aplicați pe o suprafață curbată este propriu rococoului ²² și dacă, la Mărgineni, se regăsește oarecum încorsetat sub presiunea unui statism fără îndoială tipic clasicismului, nu pare mai puțin debitor originilor sale.

Motivul reapare, dealtfel, într-o formă încă mai apropiată de modelele inițiale la conacul de la Podoleni. Adaptat cu îndeminare la panta terenului, acest monument ²³ alipit zidului de piatră al unei incinte de formă dreptunghiulară închizînd un frumos parc ²⁴ se înalță pe două nivele. Inegale ca suprafață. Etajul, mai dezvoltat, grupează camere și anexe²⁵ în jurul unui spațiu central, comunicînd cu salonul în formă de exedra ce iese din dreptunghiul planului, nu pe latura opusă

²² Cf. N. Pevsner, *op. cit.*, p. 344.

²³ La începutul secolului al XIX-lea, conacul aparținea familiei Prăjescu, boieri care «n-au fost la ranguri mari ridicați» (Constantin Sion, *Arhondologia Moldovei. Amintiri și note contemporane*, Iași, 1892, p. 258). Pe la jumătatea veacului, prin căsătoria Mariei Prăjescu cu unul din boierii Crupenschi (date obținute de la informatori locali), conacul trece în proprietatea acestei din urmă familii.

²⁴ Recuzita decorativă, de sursă romantică, aplicată zidului incintei cuprinde nișe, finții și contraforți decorativi. Compoziția parcului este completată de un bazin de piatră ocupînd partea sa centrală.

²⁵ Structura unei vaste bucătăril, despărțite în mai multe compartimente prin șiruri de arcade pe stîlpi, alături de boltirea cilindrică a unei încăperi de la parter, ne fac să presupunem o fază constructivă datînd din secolul al XVIII-lea, confirmată de tradiția orală.

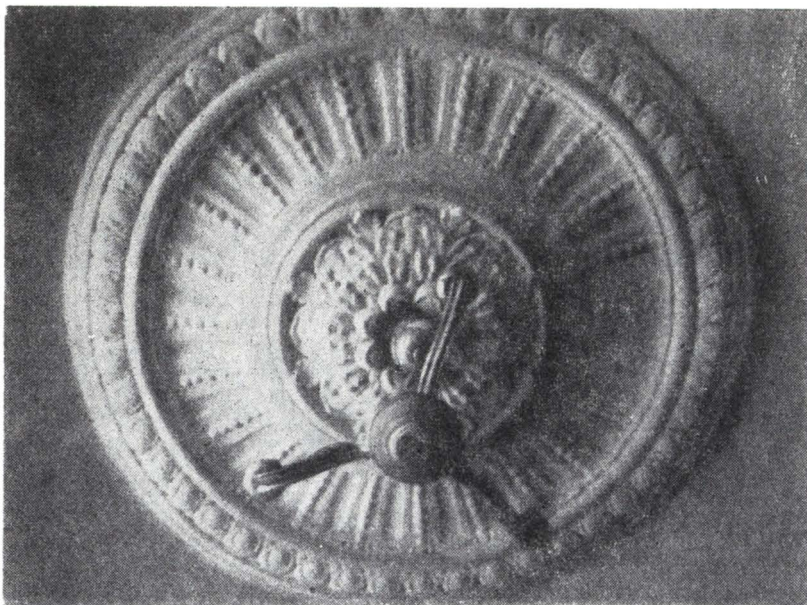


Fig. 15. — Conacul din Podoleni. Fragment de decorație în stuc pe plafonul sufrageriei.

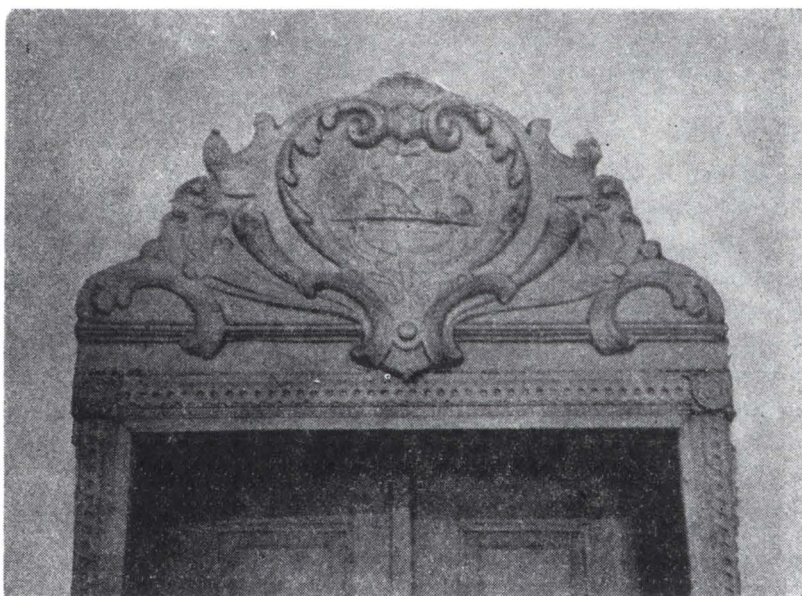


Fig. 16. — Conacul din Podoleni. Cartuș decorativ deasupra ușii sufrageriei.

intrării, ca la Mărgineni, ci pe una din laturile scurte ²⁶. La exterior, unde se regăsesc, în general, îmbogățite și mai apăsător articulate, formulele ornamentale schițate la Mărgineni, semicilindrul robust al salonului, sprijinit pe un soclu puțin greoi, primește un decor în două registre inegale, separate de o platbandă și subliniate prin diferența de culoare a tencuielii. Registrul inferior, mai înalt, este cel al ferestrelor — mari, terminate cu arcade semicirculare — ale căror chei sînt marcate de bolțari decorativi. O succesiune de pilaștri toscani ocupă spațiile dintre ferestre, depășind platbanda

²⁶ Nu putem să nu menționăm, la interior, elementele decorative în stuc, executate cu șablonul: cartușe cu amorași deasupra ușilor holului de la etaj sau, într-una din camere — probabil fosta sală de mîncare —, un cartuș asemănător cu motive ale abundenței, alături de aplice de plafon geo-

metrice și vegetale dintre care una, mai mare, grupează în jurul lămpii ove și perle într-o compoziție circulară. Stilistic, această ornamentație eclectică pare să aparțină unei etape mai târzii, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

despărțitoare, pină la nivelul unor mici panouri decupate în zidărie ²⁷ dispuse în al doilea registru, sub o cornișă la rindu-i asemănătoare celei de la Mărgineni. Un alt grupaj de accente este constituit în jurul intrării dintr-un balcon pe console încadrat de două nișe. Ideea de a sublinia intrarea printr-un accent complex, morfologia elementelor (curbele și contracurbele consolelor), scenografia efectelor (umbrele picturale pe care nișele și balconul le proiectează pe fațade) sint, toate, respinse în principiu de un clasicism mai riguros.

Este, poate, locul aici să deschidem o paranteză privitoare la primele simptome ale clasicismului în arhitectura din Moldova. Atît la biserica din Lețcani, cit și la biserica de la Ruginoasa se recunoaște motivul pilaștrilor pe suprafața curbă sau (îndeosebi la Lețcani) acela al intrării monumentale și în oarecare măsură detașate de restul construcției, preluare a unei viziuni proprii barocului. Dealtfel, spațiul interior al bisericii din Lețcani traduce o voință de unitate ce trimite atît la conceptul spațiului clasic cit și la cel baroc. La fel, la biserica mănăstirii Frumoasa — ca și, *mutatis mutandis*, la Golia, cu două secole în urmă — se percep însemnele unei sintaxe baroce a elementelor clasice: este suficient să privim porticul intrării sau nișele decorative ale fațadelor de sud și de nord care dezvoltă un ritm pictural de umbre și lumini.

Unele dintre primele manifestări ale clasicismului în arhitectura românească se înfățișează, așadar, nu ca o negație a barocului și a prelungirii sale — rococo-ul — ci sub aspectul unei schematizări a tumultului baroc, a unei interpretări a exceselor sale înseși sub semnul unei profunde austerități. Magma barocului apare în astfel de cazuri coagulată, pasiunea sa disciplinată. S-ar putea spune că, dacă barocul reluase *morfologia* clasică pentru a o plia nevoilor sale expresive, acest curent marginal al clasicismului adaptează *sintaxa* barocă normelor unei moderații convenabile. Sint trăsături confirmate de exemplele conacelor din Mărgineni și Podoleni, la care se regăsesc, după cum am încercat să precizăm, motive frecvent utilizate în ambianța stilistică schițată. Revenind la problema influențelor, vom observa că, dacă unele dintre elementele enumerate aparțin și vocabularului arhitecturii ruse « Empire », unde aporturile italiene și franceze erau dominante — absorbînd prelungirile barocului nordic, preferat pînă spre 1740 ²⁸ —, altele își găsesc o corespondență destul de clară în limbajul propriu variantei barocului tîrziu al școlii de la Cluj, caracterizat tocmai prin apropierea progresivă de o viziune mai ponderată, de nuanță clasică. Panourile adîncite în zidărie, nișele și, mai ales, profilatura cornișei de la Mărgineni, Podoleni, Cîrligi (în parte), ca și de la alte monumente — profilatură ce evidențiază o platbandă puternic reliefată deasupra unei combinații cavetă-dusină — sint detalii prezente în numeroase construcții civile — mai mult sau mai puțin modeste — integrabile influenței școlii clujene. Modalitatea transferului acestor forme este destul de ușor de urmărit într-o epocă în care căilor tradiționale de contact cu Transilvania ²⁹ li se suprapun facilitățile și ritmul nou al comunicațiilor moderne. Dar dacă încrucișarea influențelor a lăsat urme asupra monumentelor de care ne ocupăm, la începutul secolului al XIX-lea, acestea nu sint mai puțin impregnate de culoarea locală, ce conferă un chip nou, mai uman și viu, formelor acreditate de voga clasicistă.

« Umanizarea » canoanelor clasice era vizibilă, de asemenea, la conacul Ghica din Bozieni. Integrat, la rindu-i, unei incinte din care se păstrează fragmente de zid, edificiul prezintă un plan simetric foarte echilibrat și riguros. Interiorul este dominat de ample spații de circulație, incluzînd și o scară monumentală cu trei rampe, despărțită de marele vestibul de la parter printr-o ordonanță de patru robuste coloane cu fusuri cilindrice (dintre care două angajate).

Retușurile apăsate de la sfîrșitul secolului al XIX-lea au afectat mai ales fațadele, modificînd structura ferestrelor etajului (cu arce semicirculare) și acoperînd tencuiala originală a cărei zugrăveală bicromă imitînd un decor cu pilaștri înviora, fără îndoială, volumul riguros al clădirii.

²⁷ Motivul panourilor dreptunghiulare este larg utilizat fie pentru a încadra deschiderile, fie, redus și plasat deasupra sau dedesubtul acestora, accentuîndu-le.

²⁸ Cf. Louis Réau, *L'Art russe*, Paris, 1922, p. 38—39.

²⁹ Ne referim aici îndeosebi la « drumul Sucevei », continuat pe Valea Bistriței pînă la Cluj, unul din marile drumuri de legătură ale Moldovei cu principalul vecin, în cursul evului mediu.

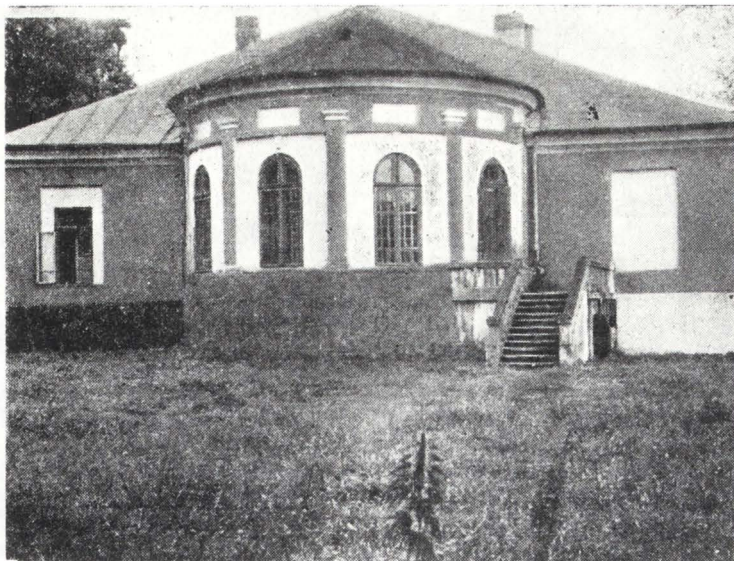


Fig. 17. — Conacul din Podoleni.
Fațadă laterală.

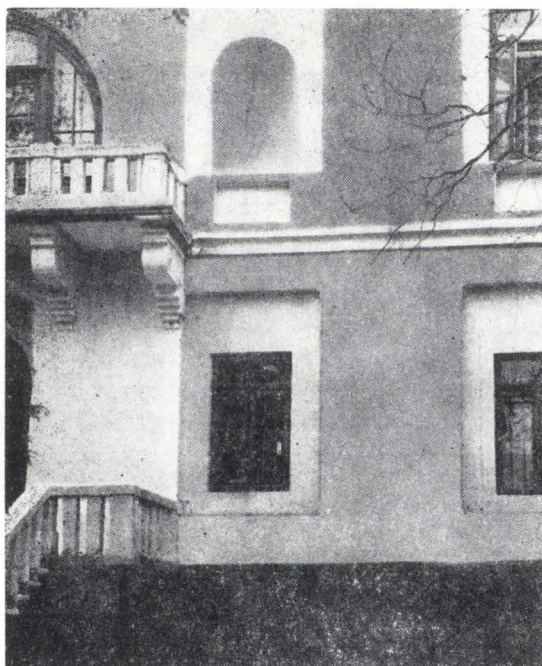


Fig. 18 (a, b). — Conacul din Podoleni.
Detalii ale intrării.



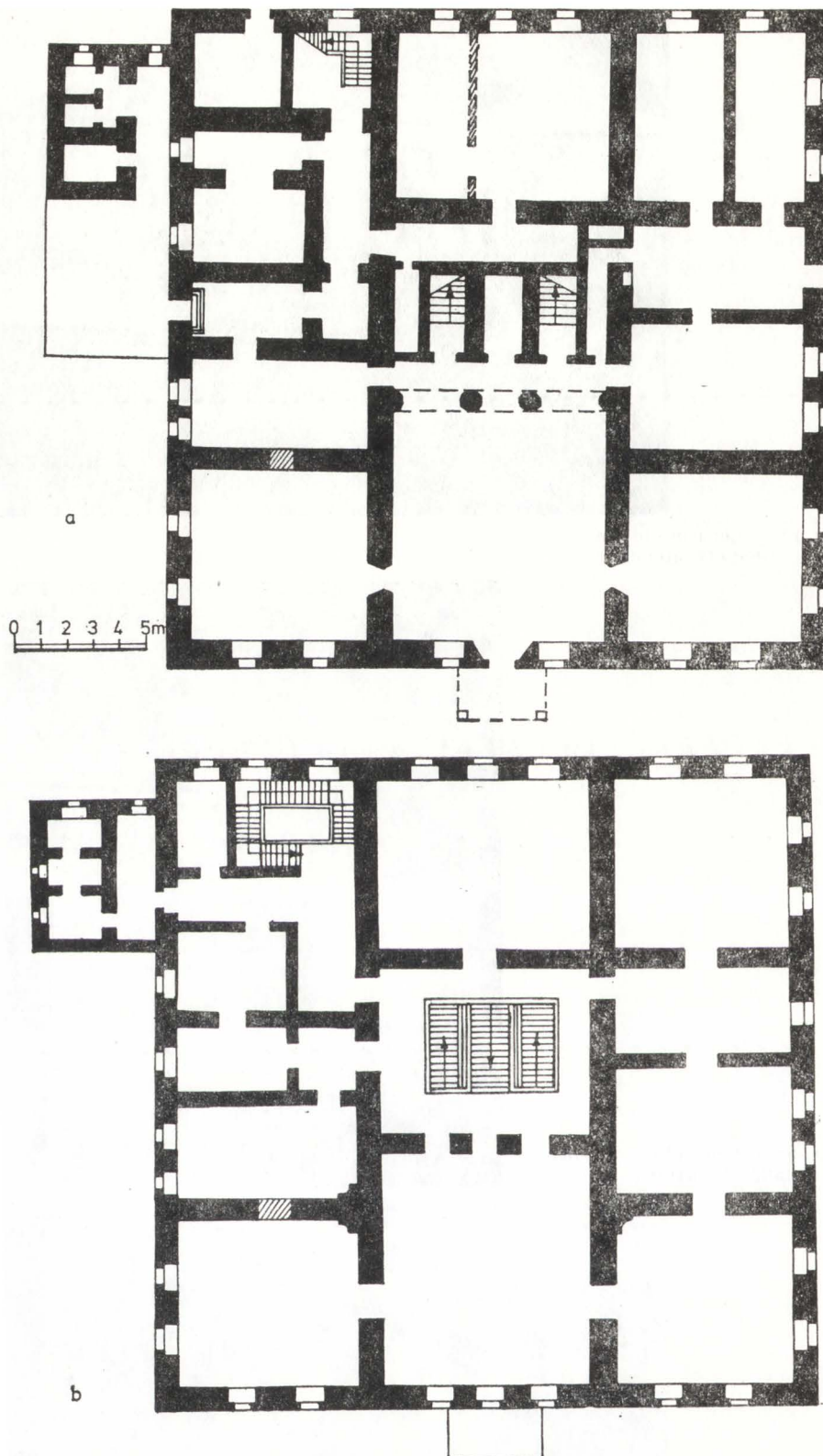


Fig. 19. — Conacul din Bozieni
a. — Plan parter, b. — Plan etaj.

Sistemul, neobișnuit în ambianța clasicistă dar familiar artei noastre medievale, fusese, poate, adoptat în mai largă măsură în jurul anului 1835, dată probabilă a construcției ³⁰.

O parte din procedeele experimentale la monumentele sus-menționate își află o expresie împlinită și totodată integrată unei sintaxe noi, mai complexe, în arhitectura ultimului conac din seria studiată în această secțiune, cel de la Tupilați. Construit sau mai probabil restructurat în

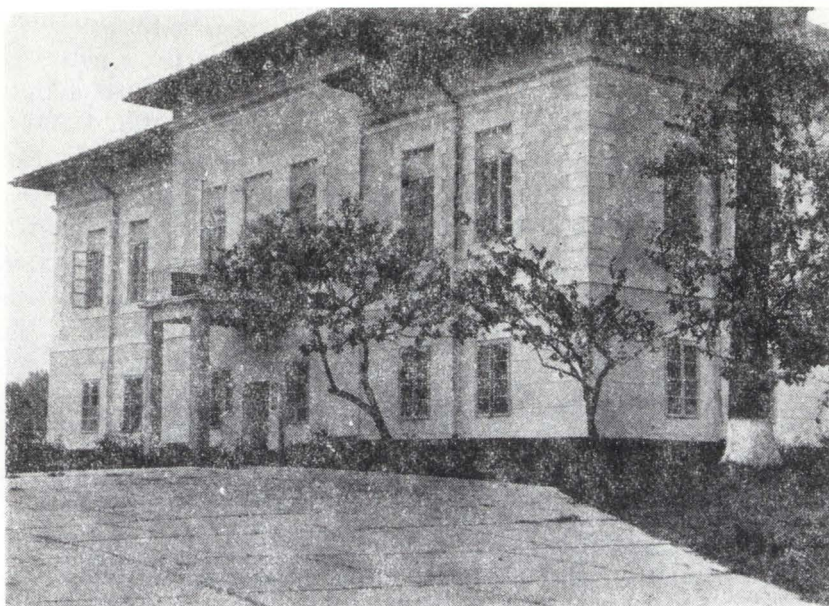


Fig. 20. — Conacul din Bozieni. Fațada principală.

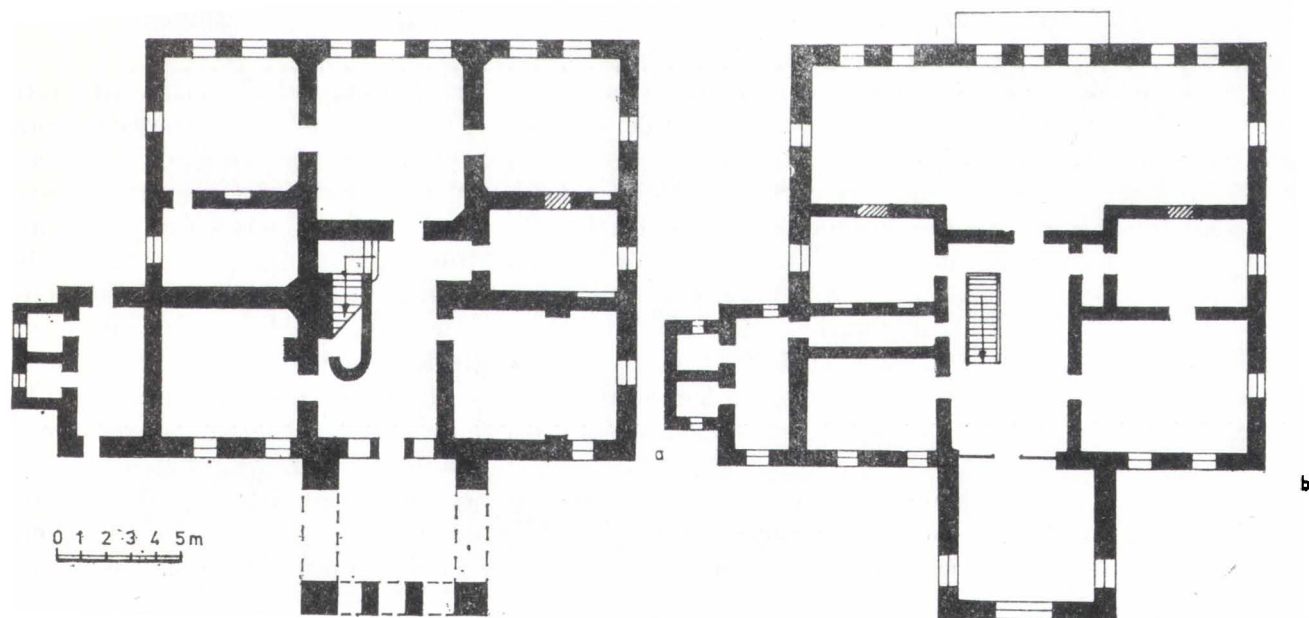


Fig. 21. — Conacul din Tupilați
a. — Plan parter. b. — Plan etaj.

1842 de Ștefan Catargiu, conform inscripției încastate în frontonul intrării, conacul, de plan pătrat, se înalță pe două nivele. Ambele sînt prevăzute cu largi degajamente centrale — cel de la etaj deschizîndu-se spre un mare salon continuat cu un balcon pe console de lemn.

³⁰ Data rezultă dintr-o monografie publicată la sfîrșitul secolului trecut : « ... în paralel cu tirgușorul, spre mal este curtea proprietății, o casă foarte frumoasă cu două rinduri de piatră și cărămidă, acoperită cu șindrilă și așezată în

mijlocul unei livezi <...> din care jumătate cu arbori fructiferi. Ea datează de vreo 48 ani » (Petre Condrea, *Comuna Bozieni, județul Neamț*, în *Buletinul Societății Geografice Române*, 1883, p. 49).

Accentul principal al monumentului este constituit de corpul intrării, compus, la parter, dintr-un portic cu cinci arcade (trei în plin cintru și două în miner de coș, susținute de stâlpi viguros proporționați), portic căruia, la etaj, i se suprapune un al doilea salon. Acest corp de clădire, acoperit în două ape, imprimă, prin poziția sa, o ușoară mișcare compoziției volumelor. Dar structura sa însăși comportă o anumită zveltețe, masa etajului, mai compactă, sprijinindu-se pe un prim nivel dominat de golurile porticului. Este greu de identificat un model pentru această structură — desigur, consecință și a necesității funcționale de a permite circulația și adăpostul vehiculelor în fața intrării — în contextul arhitecturii clasice, care adoptă, în general, dispunerea inversă a maselor, în corelație cu conceptul echilibrului stabil. Dar tradiția arhitecturii feudale în Moldova cuprinde și exemple de pridvoare ale căror arce suportă încărcătura unor ziduri pline sau cu deschideri mici (este de ajuns să amintim biserica din Bălinești). Arhitectul conacului din Tupilați ar fi putut imagina compoziția intrării sub influența unor astfel de exemple, reperate în climatul stilistic autohton. Această perspectivă presupune considerarea aporturilor clasiciste nu doar sub unghiul strict al manifestării unui corp închis de doctrine, dar ca parte a unui curent mai larg, privind reevaluarea tradițiilor culturale, îndeosebi a celor naționale.

Ipoteza este argumentată în cazul aceluiași monument de la Tupilați și prin unele elemente de morfologie decorativă. Dar mai întâi se impune observația generală că efectul decorației arhitecturale, la Tupilați, constă în ușurarea maselor, cărora le este imprimată o evidentă transparență. La corpul intrării, lesenele, suprafețele canelate, perechile de coloane angajate, cu fusuri cilindrice, plasate pe fațadele laterale între ferestrele etajului, arcaturile retrase ale arcelor, denticulii ce subliniază cornișa (de același tip cu cele de la Mărgineni sau Podoleni) — în sine elemente aplatizate sau liniare — imprumută în ansamblu o vibrație picturală suprafețelor zidurilor, care par animate de o continuă mișcare ondulatorie. Se surprinde aici un tip de expresie arhitecturală opus celui înregistrat la conacul de la Cîrligi, unde își făcea loc robustețea frustă a volumelor pure. La Tupilați nu se mai impune autoritatea maselor ci modulația suprafeței; se trece din domeniul tactilității în cel al vizualității (pentru a relua termenii wölfflinieni).

Fațada posterioară face dovada unor calități asemănătoare ³¹. Compoziția sa simetrică este subordonată accentului ce evidențiază partea centrală a salonului printr-un fronton situat deasupra celor trei deschideri spre balcon: o ușă flancată de două ferestre, toate cu arce semicirculare, încadrate de ordonanța a patru pilaștri dorici. Spațiul creat ca urmare a suprainălțării cornișei este ocupat de o friză alcătuită din ghirlande lineare și romburi plate, alternanță punctată în ax de un motiv floral-embematic (un vas din care se dezvoltă două tije curbe de laur) și încadrată de două șiruri înguste de semicercuri întretăiate, realizate în tencuială. Acest ultim element este singurul străin repertoriului clasic. Căutînd a-i atribui eventuale modele am fi tentați să ne oprim un moment la fațadele bisericii Trei Ierarhi din Iași, unde, în multitudinea motivelor, descoperim și cercurile înlanțuite. Nu este, desigur, decît o sugestie care, însă, alături de neobișnuita compoziție a intrării, ar putea marca simptomele, chiar dacă izolate sau timide, ale unei întoarceri *voluntare*, la începutul veacului al XIX-lea, spre forme ale tradiției artistice autohtone. Recapitularea tradițiilor, surprinsă de noi la o scară, desigur, redusă, este, de altfel, confirmată de istoriografia culturii noastre ca un simptom general al fenomenelor de metamorfoză a modelului cultural autohton, unul dintre acestea fiind și cel cuprinzînd sfîrșitul veacului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului următor ³².

Conacul de la Tupilați se înalță în mijlocul unei vaste incinte cu contur neregulat, mărginită de ziduri de piatră prevăzute cu patru mici tunuri de colț cilindrice. Intrarea este realizată în același spirit ca și la Cîrligi — sub forma unui mic edificiu acoperit în două ape, cu deschideri în miner de coș. Acest tip, destul de răspîndit, se înscrie în sfera unei anumite retorici proprii arhitecturii barocului — determinînd funcția reprezentativă a intrării ca expresie a ideii autorității. Intenția « persuasiunii » se poate citi și la construcția, mai modestă, a porții de la Tupilați, chiar

³¹ Astfel, de pildă, fila pilaștrilor toscani ce o scandează la nivelul etajului (prelungită și pe una din fațadele laterale) nu susține nici un profil, pîrînd a se conforma numai

cerinței de a îmbogăți suprafața zidurilor și sustrăgîndu-se oricărei tectonici decorative.

³² Cf. Alexandru Dușu, *op. cit.*, p. 86–87.

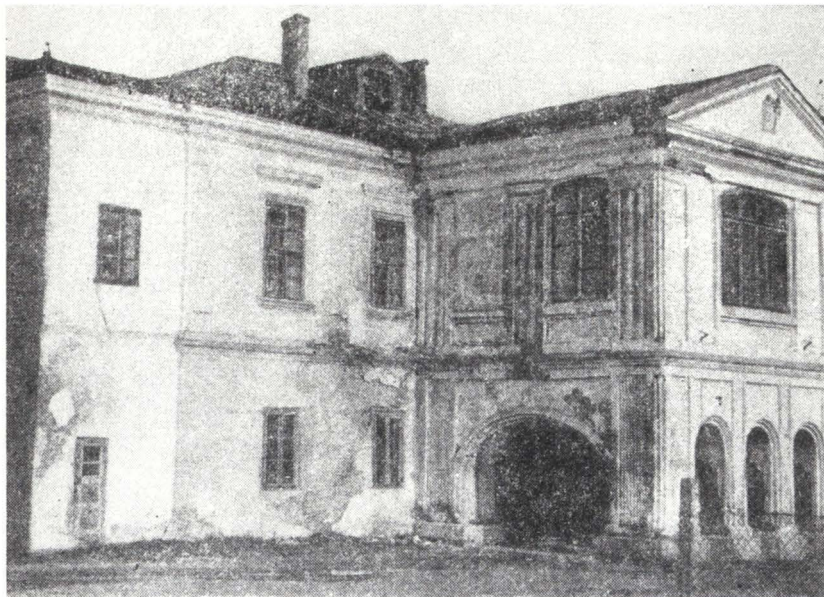


Fig. 22. — Conacul din Tupilați. Fațada principală (detaliu).



Fig. 23. — Conacul din Tupilați. Fațada posterioară (detaliu).

dacă efectele ei apar substanțial atenuate în viziunea sobră a unei decorații articulate din simple lesene și platbande. Incinta însăși face dovada unei concepții oarecum scenografice, mica înălțime a zidurilor demonstrând rolul lor mai mult decorativ decât utilitar. În fine, dacă în arhitectura conacului se puteau distinge trăsături interpretabile ca reevaluări ale tradiției artei medievale naționale, dimensiunea istoricistă pare implicită și structurii incintei, asemănătoare unor curți mănăstirești din veacurile XVII și XVIII ³³.

La capătul parcurgerii seriei de monumente prezentate în cadrul acestei secțiuni, constatăm întrunirea citorva trăsături specifice tendinței clasiciste în arhitectura din Moldova, la finele veacului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea.

³³ Curtea de la Tupilați poate fi alăturată unei serii mai largi de ansambluri întărite realizate la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea (curțile de la Stolniceni și Prăjești în Moldova, Tătăraștii de Sus în Țara

Românească) preluând modelul unor incinte monastice (Golia, Hadîmbu, Mera, Răchitoasa). Cf. Rada Teodoru, *Curți întărite în țară*, în SCIA, 1963, nr. 2, p. 335—356.



Fig. 24. — Conacul din Tupilați. Poarta.

În acest sens, nuanțarea limbajului stilistic clasic în urma fuziunii sale cu unele tipare de expresie născute în ambianța barocă, la rindu-le schematizate, conturează o remarcabilă și originală constantă stilistică ³⁴.

Conservate, poate, ca rețete artisanale sau ca mecanisme de lucru folosite de meșteri și arhitecți, astfel de « structuri tematice » ale barocului au pătruns, probabil, în ambianța arhitecturii de pe teritoriul Moldovei, împreună cu elementele clasiciste, fie prin intermediul Transilvaniei, fie prin cel al Rusiei, unde făcuseră obiectul unor prealabile prelucrări, dar, confruntate cu mediul local, s-au mulat într-o materie artistică ce-și află principala sursă de interes în chiar ambiguitatea sa.

Dacă variante ale unei atare sinteze se regăsesc, după cum am mai avut prilejul să subliniem, la aproape fiecare din monumentele descrise, un al doilea grup de trăsături, integrabile unui spirit distinct : cel al romantismului, este ilustrat îndeosebi de conacul de la Tupilați.

Am putut descifra aici semnele unei libertăți combinatorii a elementelor furnizate de repertoriul clasic sau de cel al artei medievale autohtone. Acest relativism al gustului — cunoscut punct al programului romantic — este argumentat și de textele vremii prin pana unui Asachi, de pildă, în ale cărui teze identificăm ecouri ale atmosferei enciclopediste : « ...fiecare adevăr este o izbândă și fieșcare capodoperă o plăcere <...> ambițios de a înmulți ideile sale (omul literat) le caută pînă prin veacurile antice, cercetează monumenturi și scripte pentru de a culege peste urmele, uneori șterse, sufletul și cugetarea oamenilor celor mari din toate veacuri și țări <...> el <...> lasă capitelor celor mărginite osteneala în zadar de a supune la aceeași măsură și formă toate talentele și toate haractirile, cînd el culege din deosebirea cea îmbelșugată felurite mijloace a naturii pentru a încinta pe oameni, a-i lumina și a le fi de folos... » ³⁵. Dar postulatul ubicuității inspirației derivă din aceeași matcă a gîndirii romantice care a dat naștere conceptului de specific național. Dimensiunea istoricistă, fundamentală deja în textele interesînd domeniul artei, își face loc, timid deocamdată, în sfera producției de arhitectură, prin apelul deliberat la resursele unei tradiții în fapt nici-

³⁴ Ni se pare semnificativ că, în aceeași perioadă, se înregistrează manifestarea unui « gust pentru baroc » în sfera literaturii, în paralel cu sporirea prestigiului retoricii (în parte datorat aportului literaturii neogrecești); cf. Alexandru Dușu, *Coordonate...*, p. 358, 365. Paul Cornea, la rîndul său, se referă la un « clasicism tendențial » al literaturii din Muntenia și Moldova între 1780—1821 « care nu exclude <...> derogări în toate sensurile, spre preromantism și roman-

tism, spre realismul spontan, spre manierismul baroc » (*Originile romantismului românesc*, București, 1972, p. 34).

³⁵ Gheorghe Asachi, *Omul literat*, în *Albina românească*, XI, 1839, nr. 12, 9 februarie, p. 45—47, apud Paul Cornea, Mihai Zamfir, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă (1830—1860)*, vol. I, București, 1968—1969, p. 196—197. Despre coordonatele « enciclopedismului romantic », v. Alexandru Dușu, *Sinteză și originalitate...*, p. 181 și urm.

odată abandonate. Deplingînd « neștiința tradițiilor vieții strămoșești »³⁶, Alecu Russo regăsește în trecutul istoric mai ales « fizionomia casnică » a societății, în timp ce imaginea vechii Moldove îi apare ca o « pădure deasă »³⁷. Metafora, tipic romantică, este probatoare pentru modul cum natura și istoria, mitul și istoria sînt contopite într-o aceeași viziune, pregătită de circulația ideilor la finele secolului al XVIII-lea, și asimilată în gîndirea românească din prima parte a secolului al XIX-lea. Într-un asemenea context ideologic își putea găsi temeiul raportul om—natură implicat în concepția unor incinte de conace cum sînt cele de la Tupilați sau Podoleni (unde modelul parcului romantic este mai limpede evidențiat, în pofida formei planului, riguros simetrice). Vechea « incintă » devenită « parc » — natură modelată de mina omului — face acum tranziția între produsul strict artificial : conacul, și cel strict natural : peisajul, într-o gradație simptomatică pentru modelul integrării conceptului naturii în conștiința culturală europeană la începutul epocii moderne.

Clasicismul este, așadar, și în arhitectura românească a secolului trecut — în cadrul căreia exemplele înfățișate ni se par îndeajuns de reprezentative — investit cu atributele caracteristice unui moment dialectic de pregătire a mișcării romantice, așa cum în largă măsură este considerat astăzi de specialiști. Spre o asemenea perspectivă sîntem conduși dacă avem în vedere, de pildă, particularitățile « istoricismului » prezent în structura monumentelor analizate. Dar, totodată, privită din unghiul viziunii, al « vieții formelor », raportarea față de termenul stilistic contrastant al barocului atribuie unora dintre monumentele încadrabile curentului clasicist calități de neconfundat. Căci barocul, în exemplele citate, nu este pur și simplu anulat ci, cum am văzut, supus unor metamorfoze ce, reducîndu-i incandescența, rețin totuși cîteva modalități de expresie anticlassice : tendința spre retorică, picturalitatea. Iar dacă unele puncte de convergență ale clasicismului european și ale începuturilor curentului romantic au putut fi descifrate în « energia elementară » atribuită stilurilor istorice (fie că era vorba de « puritatea » doricului sau de « vitalitatea » goticului) operîndu-se, deci, o delimitare deslușită față de picturalitatea barocă, clasicismul adoptat în arhitectura românească cunoaște și o variantă în cuprinsul căreia expresia impulsurilor romantice este ciștigată, dimpotrivă, prin asimilarea barocului³⁸.

Infiltrarea acestor forme și conținuturi secundare în perimetrul doctrinei clasice poartă pece-tea aspirațiilor nu o dată contradictorii, a înfruntărilor de idei specifice societății românești într-o epocă în care, prin intermediul unui nou sentiment al istoriei, se precizau elementele definitorii ale conștiinței naționale.



III. Arhitectura celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea se reflectă diferențiat în succesiunea etapelor de construcție ale conacelor din județul Neamț, dar este ilustrată reprezentativ îndeosebi la Șerbești și Gidinți³⁹. O piatră tăiată în forma unui mic edicul neogotic, marcînd o fostă sursă de apă aflată în curtea conacului din Șerbești, poartă data 1878, reper cronologic posibil atît pentru refacerea edificiului cit și pentru perioada de acomodare mai pronunțată a procedeelor neogoticului la tiparele arhitecturii civile din Moldova. Transformarea conacului, conformă în general academismului clasic, reține totuși prin soluția intrării, subliniată de o structură ușoară din lemn și sticlă colorată, ce include, la etaj, un mare balcon închis amintind, prin compoziția sa, ambianța arhitecturii orientale. Reducerea masei elementelor structurive în urma folosirii lemnului sau metalului, una din trăsăturile cele mai remarcabile ce însoțesc pătrunderea formelor neogotice la conacele din Moldova, se regăsește, aplicată cu o îndrăzneală, s-ar putea spune novatoare, la scara interioară a conacului Bogdan din Gidinți, lingă Roman. Concepută simetric, cu o unică rampă, scara ocupă aici partea centrală a marelui vestibul, accesul la camere fiind posibil prin intermediul a două lungi paliere susținute de console metalice. Amprentă neogotică este sesizabilă în alcătuirea

³⁶ Alecu Russo, *Studie moldovană*, în *Zimbrul*, vol. I, 1851, nr. 1—3, apud Paul Cornea, Mihai Zamfir, *op. cit.*, vol. II, p. 352.

³⁷ *Ibidem*, p. 351.

³⁸ Pentru « analogia » între momentul baroc și cel romantic, v. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, vol. II, București, 1977, p. 273—274. Legăturile dintre « epoca lumi-

nilor » și romantism sînt subliniate în recenta lucrare a lui Alexandru Dușu, *Cultura română în civilizația europeană modernă*, București, 1978, p. 182—200.

³⁹ Izolate adaosuri neogotice sînt lizibile la conacul din Cîrligi, unde atrag atenția două mici ferestre terminate în arc frînt.



Fig. 25. — Fostă finină în curtea conacului din Șerbești.

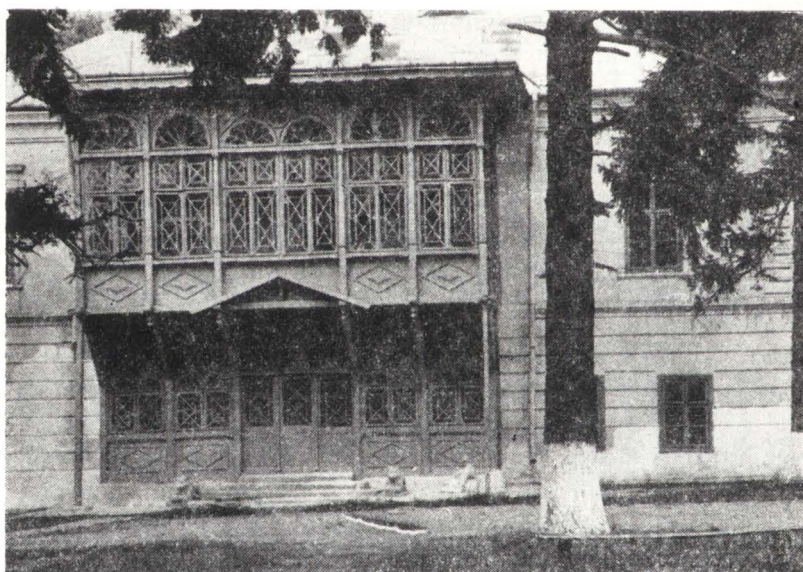


Fig. 26. — Conacul din Șerbești. Fațada cu intrarea.

balustradei de lemn — gracilă, în pofida varietății pe alocuri supărătoare a formelor baluștrilor — sau chiar la detaliile stilpilor ce marchează începutul rampei, dar mai ales se identifică în combinația structurilor transparente de lemn și metal, realizând o imagine surprinzător de nouă și modernă, sincronă experimentelor avangardei arhitecturale europene a epocii.

Scara de la Gîdinti este dealtfel elementul cel mai interesant al monumentalei construcții a conacului, a cărei formă se apropie mult de imaginea edificiilor citadine contemporane, apropiere ușor explicabilă datorită vecinătății Romanului. Refacerea clădirii datează probabil din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, când motivele stilului « neoromânesc » (la Gîdinti arcele festonate, sofitele, imitațiile de butoni ceramici etc.) se împletesc pe alocuri cu diverse elemente eclectice care, din păcate, ascund o fază clasică, atestată de simetria perfectă a compoziției corpului intrării principale și de frumoasele proporții ale porticului fațadei posterioare. Oricum, monumentul rămîne ilustrativ cel puțin pentru interferența tendințelor în arhitectura civilă românească la finele secolului

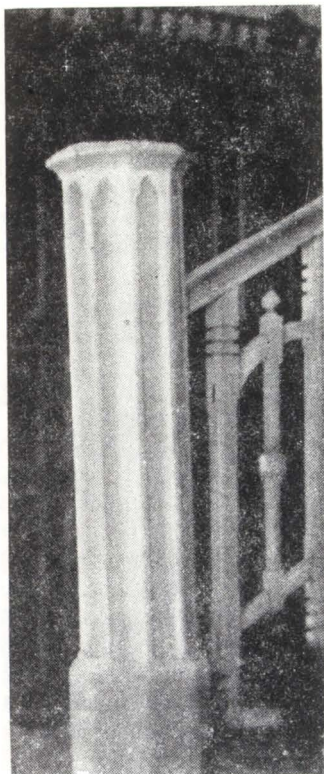


Fig. 27. — Conacul din Gidinți. Detaliu al balustradei scării principale.

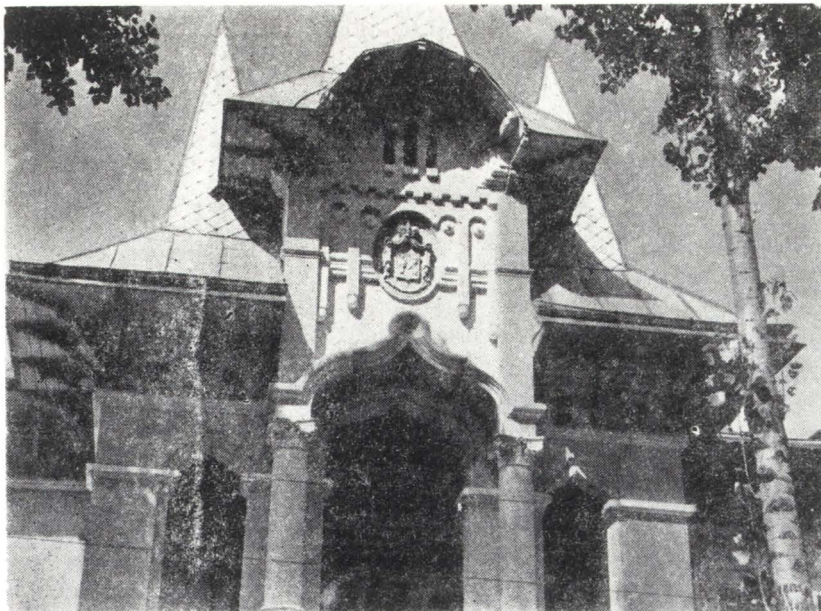


Fig. 28. — Conacul din Gidinți. Fațada principală (detaliu).



Fig. 29. — Conacul din Gidinți. Fațada posterioară.

trecut, alăturînd elemente novatoare și solide impulsuri către o nouă întoarcere deliberată — urmînd de data aceasta un program bine întemeiat — la sursele tradiției autohtone.



Am căutat, în încercarea de prezentare monografică ce se încheie aici, să punem în lumină o anumită continuitate în arhitectura românească din intervalul secolelor XVII—XIX, continuitate ce constă în revenirea la etape deja parcurse, implicit sau explicit valorificate. Această atitudine de reconsiderare a corpului tradițiilor istorice — devenită simptomatică pentru arta modernă — se afirmă începînd de la finele veacului al XVIII-lea cu o mai mare intensitate și în spațiul culturii românești, roadele ei fiind de o sesizabilă originalitate.

Desigur, aspectele urmărite plecînd de la o serie limitată de exemple circumscrise geografic pot fi mai solid argumentate în urma lărgirii perimetrului de studiu. Totuși, conacele din județul Neamț, prin varietatea lor, oferă, în rezumat, o serie de date ale problemelor majore ce au marcat evoluția arhitecturii civile pe teritoriul țării noastre, de la sfîrșitul evului mediu pînă la vîrsta matură a epocii moderne.

RÉSUMÉ

L'article présente quelques-uns des problèmes se rattachant à l'évolution des manoirs appartenant aux boiards moldaves, des XVII^e—XIX^e siècles, par l'intermédiaire des monuments de cette catégorie se trouvant dans le département de Neamț. On relève trois sections chronologiques distinctes comme problématique, bien que rapprochées par l'énergie déployée dans l'activité de construction :

- le XVII^e siècle ;
- la période comprenant la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e ;
- la seconde moitié du XIX^e siècle.

La première section est illustrée par l'architecture de certains niveaux des manoirs de Șerbești et de Cîrligi, représentative pour la période en discussion.

En ce qui concerne la seconde étape, laquelle correspond aux débuts de l'évolution des formes d'inspiration classique dans l'architecture roumaine, on remarque, en partant des exemples présentés — les manoirs de Cîrligi, Mărgineni, Podoleni, Bozieni et Tupilați —, certains traits caractéristiques qui, par leur signification, dépassent l'intérêt strictement local. C'est ainsi que le langage stylistique classique apparaît nuancé, par suite de sa fusion avec quelques-uns des types d'expression nés de l'ambiance baroque, à leur tour *schématisés*. Si le baroque avait repris à un moment donné la *morphologie* classique pour l'appliquer à ses besoins d'expression, les monuments analysés démontrent l'adaptation de la *syntaxe* baroque aux normes d'une modération convenable. En même temps, des éléments incipients teintés d'historisme attirent notre attention sur une perspective théorique selon laquelle le classicisme serait apparu dès ses premières manifestations dans l'architecture roumaine, comme un moment dans la préparation du mouvement romantique concordant avec l'*assimilation* de modalités d'expression propres au baroque.

La troisième section est illustrée par le manoir de Gidinti et met en évidence des tendances artistiques caractéristiques pour la fin du siècle passé.

Mis ensemble, les aspects observés sont à même de contribuer à la clarification de certaines directions de continuité manifestées dans l'architecture roumaine de la fin du moyen âge et jusqu'à l'âge mûr de l'époque moderne.

O SCULPTURĂ ÎN LEMN NECUNOSCUTĂ A LUI THEODOSIE MONAH

Este îndeobște cunoscută activitatea focalului de cultură care a fost mănăstirea Neamț în Moldova veacului al XIX-lea și de asemenea cunoscută opera pleiadei de gravori în lemn care au împodobit lucrările ce urmau să iasă de sub teaseurile de curind înființate aici.

Vrednici urmași ai miniaturistilor secolului al XV-lea, începînd cu popa Mihai Strilbețki (Protoiereu Mihail), venit din Iași, și pînă la Damian Ieromonah, în 1860, timp de mai bine de o jumătate de veac, xilografia — sculptura în lemn — a dobîndit la Neamț o înflorire nemaicunoscută. Niciînd înainte sau după această perioadă lemnul de păr, măr sau buxus nu a mai fost dăltuit cu atîta rîvnă și pricepere prin părțile Moldovei.

Dintre mînuitorii uneltelor de gravat se desprinde mai cu stăruință numele lui Theodosie Monah. Aceasta, datorită atît măiestriei de care da dovadă cît și deosebit de bogatei sale activități. Timp de treizeci și cinci de ani, între 1821 și 1856, a trudit în chiliile mănăstirii la desăvîrșirea clișeeilor pentru împodobirea cărților bisericești ce se tipăreau aici, precum și la alcătuirea unor clișee cu chipuri de sfinți menite imprimării icoanelor pentru credincioșii din popor.

Sculptura sa, cea la care ne referim în rîndurile de față, este un pistornic de însemnat prescurile, pistornic din cele mari, circulare, cunoscute și sub numele de pecetar, dăltuit în folosul vreunei mamei dintr-o mănăstire vecină sau al unei pămîntăre de prin împrejurimi.

Pistornicul este sculptat din lemn de măr și are forma unui disc de 0,10 m diametru și 0,02 m grosime. Minerul, ca un buton, este de 0,03 m înălțime și 0,048 m diametru maxim.

Pe fața opusă minerului, fața principală a discului, este gravată în negativ impronta sigilară. Aceasta este delimitată spre exterior, la marginea discului, de o coroană zimțată mărunț,

cu virfurile spre exterior. Apoi, după tipicul peceților domnești, o inscripție circulară cu slove chirilice chefalice: ПАЦНАС НОАСТРИ ХС ПЕН : (ТРС) НОН САС ЖСНГІ : (АТ) text ce face parte din capitoul 5 al celei dintii epistole către corintieni a apostolului Pavel :

« ... Paștele noastre Hristos pentru noi s-au jertfit » precedat de invocația străveche † « Cruce ajută ! »

Lățimea benzii circulare purtătoare a inscripției este de 0,009 m și se desparte de cimpul central printr-un inel de 0,001 m grosime.

În interiorul cimpului central, cu un diametru de 0,06 m, este figurată o cruce cu pedestal bipod și trilobată la cele trei extremități, de tipul numit cruce românească, avînd înscrise în cele patru spații dinafara brațelor crucii tetragrama ІХ ІС și dedesubt cuvîntul grecesc ИИКА. Însemn ce se tălmăcește prin « Isus Hristos învinge », formulare devenită clasică în biserica de răsărit.

De o parte și de alta a crucii cu însemnele arătate, pornind din pedestalul acesteia, sînt figurate, înclinat, din motive de spațiu disponibil, lancea cu care a fost înjunghiat Hristos răstignit, de către sutașul Longhin, iar de partea cealaltă, simetric, lancea cu buretele îmbibat în oțet ce i-a fost oferit să bea. Și mai lateral, în spațiile rămase, un potir euharistic și scara cu care a fost coborît de pe cruce.

De remarcat sînt, în cadrul inscripției cu scriere chirilică, ligaturile de litere, făcute pentru economia spațiului. Astfel цн și ас la cuvîntul ПАЦНАС ; пс la cuvîntul prescurtat пн : (ТРС) precum și ии la cuvîntul grecesc ИИКА. De asemenea, sînt de observat prescurtările prin trunchiere cu semnul tîrziu ” : ”.

Pe fața cu miner a discului peceții, în jurul butonului, stau gravate cu « slove mici » cuvî-



Fig. 1 a, b. — Pistornic sculptat de Theodosie Monah.

tele : *DE OBIIT LA C : M : HEMUS DE THEODOSIE MONA* 1844 ceea ce se citește :

« De obște la sfânta mănăstire Neamțul de Theodosie monah 1844 ».

Și la scrierea acestui text observăm cele ce urmează :

— suprascrierea consoanelor finale *Λ* și *X* la cuvântul *HEMUS* și respectiv *MONA*, consoana *Λ* fiind întovărășită la suprascriere și de tildă.

— isonul deasupra slovei *δ* a cuvântului *OSUS* nu este de trebuință, spiritul lin neavînd nici un rol funcțional în citirea cuvîntului, iar din punct de vedere fonetic oxia (accentul ascuțit) fiind îndestulător.

Socotim că atît aruncarea celor două slove cît și isonul amintit sînt menite doar să contribuie la decorativismul scrierii. Au exclusiv un rol ornamental.

Așa cum se dovedește din această ultimă inscripție, Theodosie monahul a sculptat acest pistornic în anul 1844, an critic pentru ursita mănăstirilor, ca urmare a dezrobirii țiganilor ce le aparțineau, de către domnitorul Mihai Sturdza. Această criză probabilă nu a avut însă înrîuriri asupra îndeletnicirii artistului. Unele clișee înfățișînd *Sinoadale ecumenice* (al 4-lea și al 7-lea), destinate împodobirii « Pedalion »-ului,

Mîntuitorul la cîrma corăbiei și altele întocmite în același an au dat totuși răgazul trebuincios pentru această muncă peste rînd. Se poate bănuî chiar că această operă a sa, deosebită întrucîtva de xilogravura cu care se îndeletnicea zilnic, a fost îndemnul care l-a mînat spre desăvîrșita acuratețe a sculpturii, la precizia, miraculoasă aproape, de care a dat dovadă în minuirea uneltelor, precizie și acuratețe care cu greu ar putea fi depășite chiar prin folosirea frezelor noastre moderne, de mare turație, conduse de pantografe dinainte programate.

În ceea ce privește compoziția, ea se dovedește deosebit de echilibrată, cu o armonioasă folosire a spațiului, totul subliniat de o foarte viguroasă dăltuire.

Caracterul slovelor la inscripții, atît cele capitale de pe fața pistornicului cît și cele minuscule care alcătuiesc cuvintele din jurul minerului, dovedește preocuparea pentru o estetică decorativă la nivelul încărcăturii de sensuri mistice pe care amprenta pistornicului pe prescură le simbolizează.

NICOLAE SCULY LOGOTHETI

PICTORUL NICOLAE POPESCU ÎNTR-O CORESPONDENȚĂ INEDITĂ

Lui Nicolae Popescu, unul din cei mai însemnați pictori ai Banatului din secolul trecut, i s-au dedicat numeroase studii și articole care

îi reconstituie biografia și bogata activitate artistică. Bazate pe documente, multe din ele aduc o contribuție pozitivă la cunoașterea per-

sonalității artistului, a numeroaselor și varia-
telor lui lucrări, din care unele necunoscute
multă vreme.

Primul studiu dedicat lui Nicolae Popescu se
datorează lui Berkeszi Istvan, care-l descoperă
ca pe un mare și talentat artist, pe baza memo-
riilor cunoscutului colecționar bănățean Sigis-
mund Ormos (1813—1894)¹. Cu legături per-
manente în lumea unor pictori ca Elek Sza-
mossy și Mihály Munkácsy², Ormos îl va
cunoaște în călătoriile sale prin Europa și pe
Nicolae Popescu, la Roma, în 1865. Colecțio-
nar pasionat, va achiziționa câteva din lucrările
artistului ajunse apoi în posesia muzeului bănă-
țean³. Pe baza unora dintre acestea și a însem-
nărilor lui Ormos va apărea și primul articol
semnat de un român — G. Postelnicu⁴ — des-
pre viața și activitatea lui Nicolae Popescu.
Cu modestie, Postelnicu mărturisește că și scrie
articolul cu ocazia semicentenarului morții picto-
rului, lăsând pe «seama celor chemați» prezen-
tarea amănunțită și critico-estetică a lucrărilor
sale⁵. Aceasta se va realiza aproape numaidecît,
dar parțial, prin Ioachim Miloia, care-i va dedica
pictorului Nicolae Popescu lucrarea rămasă
pînă astăzi drept referință principală⁶. Pe baza
celor publicate anterior, a lucrărilor rămase
atît la muzeu cît și în unele colecții particulare,
a informațiilor de arhivă, a celor publicate de
revista *Familia*, Ioachim Miloia aduce o amplă
contribuție la cunoașterea vieții și bogatei acti-
vități a lui Nicolae Popescu.

Toate acestea deșteaptă interesul cercetători-
lor pentru opera pictorului. Scurte prezentări
vor apărea în ziarele *Vestul* și *Hotarul*, fără a
se aduce însă prin ele vreo nouă contribuție⁷.
Va fi inclus ca un reprezentant al «clasicismului
romantic» de Aurel Cosma în lucrarea asupra

picturii bănățene⁸ de la origine și pînă la data
publicării (1940).

La scurt timp vor apărea și noile contribuții
documentare aduse de I. D. Suciu⁹. Aflat la
studii în Iugoslavia pentru întocmirea tezei de
doctorat¹⁰, acesta vizitează monumente și bise-
rici ce amintesc de măiestria și geniul românesc
și consemnează în publicațiile vremii unele
documente importante pentru istoria românilor.
În urma vizitei la biserica ortodoxă din Seleuș,
Suciu remarcă frumoasa pictură și patriotica
însemnare autografă a lui Nicolae Popescu:
«*Cu foc m-am nutrit și cu sudoare cruntă m-am
adăpat pentru națiunea mea. Viitorul românilor
va fi mare, însă luptă și iar luptă! 1870.*
N. Popescu»; iar de cealaltă parte a cerimei:
«*Doamne caută din cer pre servul tău Nicolae
Popescu, ajută-i lui și națiunii române și sca-
pă-i de tirani, 1870*», consemnate de altfel în
multe studii posterioare fără a li se indica
sursa exactă¹¹.

O nouă contribuție documentară este adusă
de I. D. Suciu prin publicarea contractului
dintre Nicolae Popescu și eparhia Caransebeșu-
lui pentru executarea portretului episcopului
Ioan Popasu¹².

Intrate astfel în atenția cercetătorilor, lucră-
rile lui Nicolae Popescu sînt puse la dispoziția
publicului larg cînd, în cadrul «săptămîinii
bănățene», Ion Stoia Udrea, Virgil Birou și
Aurel Ciupe organizează, în anul 1943, la Bucu-
rești, o expoziție în care alături de lucrările lui
Mihail Velceleanu, Dimitrie Turcu și Ion Zaicu
sînt prezentate și cele ale lui Nicolae Popescu¹³.
Cu acest prilej au avut ocazia și oamenii de
cultură și artă din București să se încredințeze
de interesul estetic al operei pictorului bănă-
țean. Astfel, profesorul George Oprescu îl con-
sideră reprezentant al școlii clasice dimpreună

¹ Arhivele Statului Timișoara, fond. Sigismund Ormos, inv. nr. 181, u.a. 16, 38, 161, cf. Ormos Zsigmond, *Viszám-
lékezések*, (Amintiri), III, Timișoara, 1888 (manuscrisul se
află în același fond). Pentru activitatea lui S. Ormos vezi:
Ormos Zsigmond, *Emlékkönyv*, Timișoara, 1883; István
Patzner, *Idősb Ormos Zsigmond emlékezele*, în *Történelmi és
Régészeti Értesítő*, 1895, XI, serie nouă, fasc. 4, p. 83—116;
Kakucs Lajos, *Unele informații de arhivă privind cercetările
arheologice efectuate în Banat între 1872—1918*, în *Banatica*
IV, 1977, p. 471—478.

² Gheorghe Vida, *Contribuții la studiul vieții și operei
lui Munkácsy, pe baza scrisorilor și mărturiilor rămase de la
Sigismund Ormos*, în *Studii și cercetări de istoria artei*,
Seria artă plastică, tom. 19, 1972, nr. 2, p. 237—285.

³ Arhivele Statului Timișoara, fondul Sigismund Ormos,
inv. nr. 181, u.a. 38 (Însemnări autobiografice), 24 aprilie
1893, f. 23v; idem, u.a. 9,282 f; Dr. Berkeszi Istvan, *Egy
délmagyarorsági ismeretlen művész (Popescu Miklos)*, în
Történelmi és régészeti Értesítő, Ulfőioam I—II füzet (Timi-
șoara), 1916, XXXII, p. 52—56.

⁴ G. Postelnicu, *Un mare pictor bănățean uitat: Nicolae
Popescu*, în *Banatul* II, 1927, nr. 5, p. 24—35.

⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁶ Dr. Ioachim Miloia, *Date și documente noi referitoare
la viața și opera pictorului bănățean Nicolae Popescu (1835—
1877)*, Timișoara, 1929 (extras din *Analele Banatului*).

⁷ Brutus Haneș, *Un pictor bănățean: Nicolae Popescu*,
în *Vestul*, I, 1930, nr. 14, 18 mai, p. 1; M. Olinescu, *Cente-
narul unui pictor bănățean (Nicolae Popescu 1835—1877)*,
în *Hotarul*, II, 1935, nr. 12, p. 30—35.

⁸ Aurel Cosma, *Pictura românească din Banat de la origine
pînă azi*, Timișoara, 1940, p. 35—41.

⁹ Aprecieri la Nicolae Iorga, *Încă un nume literar Emilia
Lungu-Puhalo*, în *Cuget clar*, 1940, nr. 2, 11 ianuarie, p.
418. Date biografice la Gheorghe Luchescu, *Lugojul cultural
artistice*, Timișoara, 1975, p. 104—105.

¹⁰ I. D. Suciu, *Nicolae Tineu Velia (1816—1867).
Viața și opera lui. Teză de doctorat*, București, 1945, 538 p.

¹¹ I. D. Suciu, *Românii din Banat*, în *Revista istorică
română*, 1941—1943 (XI—XII), p. 536.

¹² I. D. Suciu, *Un nou document în legătură cu pictorul
Nicolae Popescu (1835—1877)*, în *Vestul*, XI, 1941,
nr. 2 609, 27 septembrie, p. 2.

¹³ Aurel Ciupe, *Săptămîna bănățeană. Expoziția retrospec-
tivă de artă plastică*, în *Revista Banatului*, IX, 1943, nr. 1—3,
p. 32—43.

cu pictorul Constantin Daniel¹⁴, iar Petru Comarnescu îl definește drept un excelent portretist, deprins cu precizia academică¹⁵.

Ion Frunzetti aduce noi contribuții critice asupra activității pictorului Nicolae Popescu; prin analiza minuțioasă a unei importante părți din lucrările sale, el valorifică fondul de opere aflate în colecția muzeului bănățean¹⁶. Cu aceiași studiu revine, mai amplificat și mai bine ilustrat însă (23 de reproduceri, față de 11 cîte au fost prezentate anterior), în sinteza sa asupra picturii românești bănățene a secolului al XIX-lea¹⁷. Dacă în ceea ce privește compozițiile lui Nicolae Popescu, cartea sa semnalează noi lucrări — în mod special ne referim la cea aflată la Biblioteca Academiei, *Românii anteluptători pentru egalitatea națională în Dieta Ungariei din anul 1861* — textul citat este încă deficitar, ca de altfel și cel al lui Ioachim Miloia, sub raportul cunoașterii activității lui Nicolae Popescu din perioada de studii la Roma și aceasta din lipsa surselor documentare oferite de presa epocii¹⁸.

Unele contribuții interesante aduce și Petre Oprea, în două articole, bazate în special pe cele apărute în *Concordia*, *Telegraful Român* și *Journal de Bucarest*, reliefînd aspecte noi ale activității pictorului Nicolae Popescu¹⁹. Compulsînd informațiile oferite de Ioachim Miloia și de revista *Familia*, Stela Radu scoate în evidență lucrări care îl caracterizează pe Nicolae Popescu ca pictor militant, în special prin schița *Unirea Principatelor* și executarea desenelor după Columna lui Traian²⁰. Apoi, într-o lucrare dedicată colecției de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului, găsim identificat, prin Ion B. Mureșianu, epitaful *Punerea în mormînt*, din 1876²¹.

¹⁴ *Universul* din 6 martie 1943.

¹⁵ *Viața* din 6 martie 1943. Ambele publicate la A. Cluje.

¹⁶ Ion Frunzetti, *Pictorul bănățean Nicolae Popescu (1835—1877)*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, I, 1954, nr. 3—4, p. 129—145.

¹⁷ Ion Frunzetti, *Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea*, București, 1957, p. 79—112.

¹⁸ Ca de exemplu; *Archivul pentru filologia și istoria, Gazeta Transilvaniei, Foaie pentru minte, inimă și literatură, Telegraful român, Familia, Concordia, Albina, Românul, Journal de Bucarest, Eptacordo, L'Osservatore Romano, L'Italia artistica, Il monitore, Werschetzer Gebirgsbote, Történelmi és Régészeti Értesítő, Vrsáčka Kula* ș.a.

¹⁹ Petre Oprea, *Date noi cu privire la activitatea artistică a lui C.D. Rosenthal și N. Popescu*, în *Revista muzeelor*, I, 1964, nr. 1, p. 29—33; *Idem*, *Date noi cu privire la activitatea pictorului Nicolae Popescu*, în *Mitropolia Banatului*, XIV, 1964, nr. 1—3, p. 46—48.

²⁰ Stela Radu, *Activitatea militantă a pictorului Nicolae Popescu*, în *Revista muzeelor*, X, 1973, nr. 3, p. 253—254.

²¹ Prot. Ion B. Mureșianu, *Colecția de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului*, Timișoara, 1973, fig. 39 (339).

Tot într-o sinteză, asupra istoriei Mitropoliei Banatului, I. D. Suciu relevă circulara lui Ioan Popasu din 12 octombrie 1872, prin care Nicolae Popescu este recomandat parohiilor care doresc să zugrăvească bisericile²².

Centenarul morții pictorului Nicolae Popescu va fi marcat de inițiativa secției de artă a Muzeului Banatului din Timișoara de a organiza, în colaborare cu Muzeul din Virșeș, cu Mitropolia Banatului și cu unele persoane particulare, o expoziție însoțită de un catalog redactat în limbile română și sîrbă, cu puține reproduceri din păcate²³, apoi de a iniția asupra ei un simpozion²⁴. Centenarul va prilejui apariția mai multor articole, dintre care, sub raportul contribuțiilor, mai importante ni se par cele ale dr. Virgil Feier, care printr-o cercetare asiduă în presa timpului, la Roma, reușește să identifice revistele italiene care l-au elogiat pe artist, și chiar i-au publicat biografia, și de asemenea să scoată la lumină unele informații din *Albina*²⁵. Cercetător consecvent, dr. Virgil Feier, urmărind drumurile pline de obstacole ale pictorului, descoperă o nouă și frumoasă lucrare a acestuia, iconostasul bisericii din Dealu Mare-Borăscu, pictat în 1875, ctitoria lui Constantin Savoii din Tirgu Jiu²⁶. Tot în legătură cu pictarea bisericilor, Vasile Muntean din Lugoj publică protocoalele din 1876 cu privire la decorarea Bisericii Mari din Lugoj, menționînd și existența unui portret al episcopului diecezei greco-catolice a Lugojului, Victor Mihali²⁷. Nu mai puțin interesante sînt contribuțiile aduse de Negoită Lăptoiu, care face publică existența unei corespondențe a pictorului cu Timotei Cipariu și certifică ajutorul acordat de cărturarul Școlii Ardelene pictorului la executarea desenelor după Columna lui Traian²⁸. Viorel Țigu publică noi date

²² I. D. Suciu, *Monografia Mitropoliei Banatului*, Timișoara, 1977, p. 195 și p. 163—164, 209—210.

²³ [Stela Radu, Annemarie Podlipny, Marilana Mares], *Nicolae Popescu. Expoziție comemorativă 1835—1877*. [Timișoara, 1977], 34 p. Expoziția a fost deschisă la Timișoara între 14 ianuarie — 5 februarie 1978, iar la Virșeș între 16 februarie — 10 martie 1978.

²⁴ La simpozionul Nicolae Popescu de la Muzeul Banatului — 5 februarie 1978 — au susținut comunicări: Elena Borugă, Viorel Țigu, dr. Virgil Feier, Gheorghe Naghi, Rodica Medeleș, Stela Radu.

²⁵ Dr. Virgil Feier, *Un pictor bănățean afirmat pe plan european*, în *Orizont*, XXVIII, 1977, nr. 52, 29 decembrie, p. 9.

²⁶ Dr. Virgil Feier, *Noi identificări de lucrări religioase de Nicolae Popescu*, în *Mitropolia Banatului*, XXIX, 1979, nr. 10—12 (în curs de apariție).

²⁷ Pr. drd. Vasile Muntean, *Nicolae Popescu la Lugoj*, în *Mitropolia Banatului*, XXVIII, 1978, nr. 4—6, p. 274—277.

²⁸ Negoită Lăptoiu, *Din corespondența pictorului bănățean Nicolae Popescu către Timotei Cipariu*, în *Banatica*, IV, 1977, p. 495—505; cf. C. Tatai, *T. Cipariu, sprîjinitor al artei românești din Transilvania*, în *Studia*, 1974, fasc. 1.

asupra pictorului Nicolae Popescu pe baza unei scrisori a episcopului Victor Mihali²⁹. Semnatarul acestui articol, bazându-se pe unele documente din arhiva Babeș și din arhiva Mitropoliei Banatului, a prezentat corespondența din anii 1880—1882³⁰ dintre episcopul Victor Mihali și văduva pictorului, Paolina Farnese³¹ din Roma.

Corespondența pe care o semnalăm în cele ce urmează, descoperită în arhiva Mitropoliei Banatului, a fost purtată tot între episcopul Victor Mihali și Paolina Farnese, între anii 1878—1879. Ea aduce importante elemente pentru cunoașterea operei și vieții pictorului, întregind datele cunoscute pînă acum.

Această corespondență a fost făcută posibilă prin intermediul monseniorului Ștefan Ștefanopoli de Filippi de la colegiul grec din Roma, care, la o scrisoare către Victor Mihali, va atașa și o cerere a soției decedatului pictor, de a fi ajutată³².

Pictorul Nicolae Popescu a murit pe neașteptate, la 42 de ani, în Lugoj, la 29 decembrie 1877, cînd era în plină forță de muncă, în vîltoarea lucrului — pictarea Bisericii Mari din Lugoj —, lăsînd în urma sa multe speranțe neîmplinite, pe lîngă unanime regrete ale celor ce l-au cunoscut. Familia sa a rămas în Italia, adică soția cu cei doi copii, Gaetano și Camilla, născuți la Timișoara și Virșeț.

Documentele și operele rămase de la el — tablouri, acte, obiecte — constituie ținta acestei corespondențe. Văduva artistului, Paolina Farnese, voia să intre în posesia moștenirii, spre a păstra cu pietate cele ce au rămas în urma zbuiciumatei vieți a soțului, avînd în vedere și eventualitatea îmbunătățirii stării materiale în care se afla întreaga familie, privată de capul ei. În acest scop s-a adresat episcopului Victor Mihali al Lugojului, care întreținuse constante și strînse legături cu pictorul Nicolae Popescu, el fiind acela care s-a îngrijit și de înmormintarea (în Lugoj) a pictorului³³. În acest cadru ne par firești rugămințile pe care i le adresează Paolina Farnese, ca unui binevoitor al soțului,

pentru recuperarea a ceea ce rămăsese de la pictor.

Din corespondență și din raportul canonicului Gavril Pop, din 12 ianuarie 1878, aflăm că pictorul și-a avut ultima locuință la un anume Ștefan Zbaganu din Lugoj, unde au rămas după moartea sa un « orologiu » de aur, cîteva haine, două icoane (tablouri) dintre care una a tatălui episcopului Victor Mihali, Gavril Mihali, și suma de 34 florini³⁴. În scrisoarea expedită văduvei, la 22 ianuarie 1878, se vorbește în primul rînd despre zbuciumul sufleteșc al pictorului în mai 1877, atunci cînd se întorsese de la Roma pentru a-și continua lucrul la biserica din Pesac, zbucium datorat, se pare, refuzului autorităților de a aproba înființarea unei școli de pictură la Caransebeș, proiect de care era preocupat în septembrie 1877³⁵.

Ioachim Miloia a publicat cererea pictorului pentru întemeierea școlii de pictură³⁶. Menționăm că pictorul și-a îndreptat cererea nu numai la Caransebeș și Arad, ci și la Lugoj; în fondul de arhivă al episcopiei din Lugoj există una similară, înregistrată în 6 august 1877³⁷. Pe ea, canonicul Ștefan Moldovan a notat: « *scopul e bun, însă după aci susțernutul plan cu greu se va înființa* »³⁸, ceea ce s-a și întîmplat. Importantă rămîne încercarea pictorului de a determina, raliîndu-le, cele mai importante centre românești din Banat, la susținerea unei cauze binevenite pentru emanciparea cultural-artistică a românilor. Din aceeași corespondență mai aflăm că, în septembrie 1877, pictorul Nicolae Popescu lucra la Lugoj portrete și i s-a propus să se stabilească definitiv acolo pentru a-și continua activitatea de pictor de biserică. Însă el voia să colinde lumea și să lucreze. Aflat într-o situație materială precară, Nicolae Popescu va solicita o anticipație de 50 florini v.a. episcopului, pentru portretul tatălui acestuia, avans pe care-l va primi în 21 decembrie. Tot în acest timp, decembrie 1877, simțindu-se mai bine, pictorul a tratat și problema unor lucrări de pictură monumentală în Lugoj³⁹.

²⁹ Violel Țigu, *Pictorul Nicolae Popescu în lumina unor scrisori inedite*, în *Orizont*, XXIX, 1978, nr. 2, 12 ianuarie, p. 7.

³⁰ Gheorghe Naghi, *Pictorul Nicolae Popescu în documente inedite*, în *Mitropolia Banatului*, XXVIII, 1978, nr. 4—6, p. 278—283. Bibliografia propusă în acest articol se completează cu cea a lucrării de față, în care am folosit numai cele care au adus o nouă contribuție privitoare la viața și activitatea pictorului Nicolae Popescu, fără să le mai menționem pe unele din lucrarea precedentă.

³¹ Semnătura autografă dintr-o scrisoare a soției pictorului Nicolae Popescu, Paolina Farnese, către episcopul Victor Mihali (Roma, 5 iunie 1878) care înlătură confuzia existentă pînă acum și celelalte versiuni ale numelui: Farniatti, Farnesi etc. (Ultimul se mai întîlnește însă foarte rar).

³² Arhiva Mitropoliei Banatului, fond. Lugoj, corespondență pres., nr. 4, Ștefan Ștefanopoli către Victor Mihali, Roma, 9 ianuarie 1878.

³³ Idem, Raportul lui Gavril Pop din Lugoj, 12 ianuarie 1878, către Victor Mihali. A primit « spese » de înmormintare 70 fl.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Nu « sau » la Lugoj, cf. Ion Iliescu, *Cultura și călătorii bănățeni în deceniile independenței*, Timișoara, 1977, p. 212.

³⁶ Ioachim Miloia, *op. cit.*, p. 30. Cf. Arhiva Mitropoliei Banatului, fond. Caransebeș, nr. 258 sc./1877. Dintr-o greșeală de tipar reluată și de A. Cosma a apărut nr. 238/1877.

³⁷ Arhiva Mitropoliei Banatului, fond. Lugoj, nr. 1 100/1878.

³⁸ *Ibidem*, Ștefan Moldovan (1813—1900), preposit la Lugoj, istoric, în corespondență cu George Barițiu, Timotei Cipariu, Alecsandru Papiu Ilarian, Stephan L. Roth etc.

³⁹ Și în decembrie 1876 pictorul Nicolae Popescu termină 6 compoziții murale în exteriorul Bisericii Mari din Lugoj și una interioară pe ușile împărătești, *Bunavestire*, singura dealtfel care s-a și păstrat, cf. pr. drd. Vasile Muntean, *art. cit.*, p. 274.

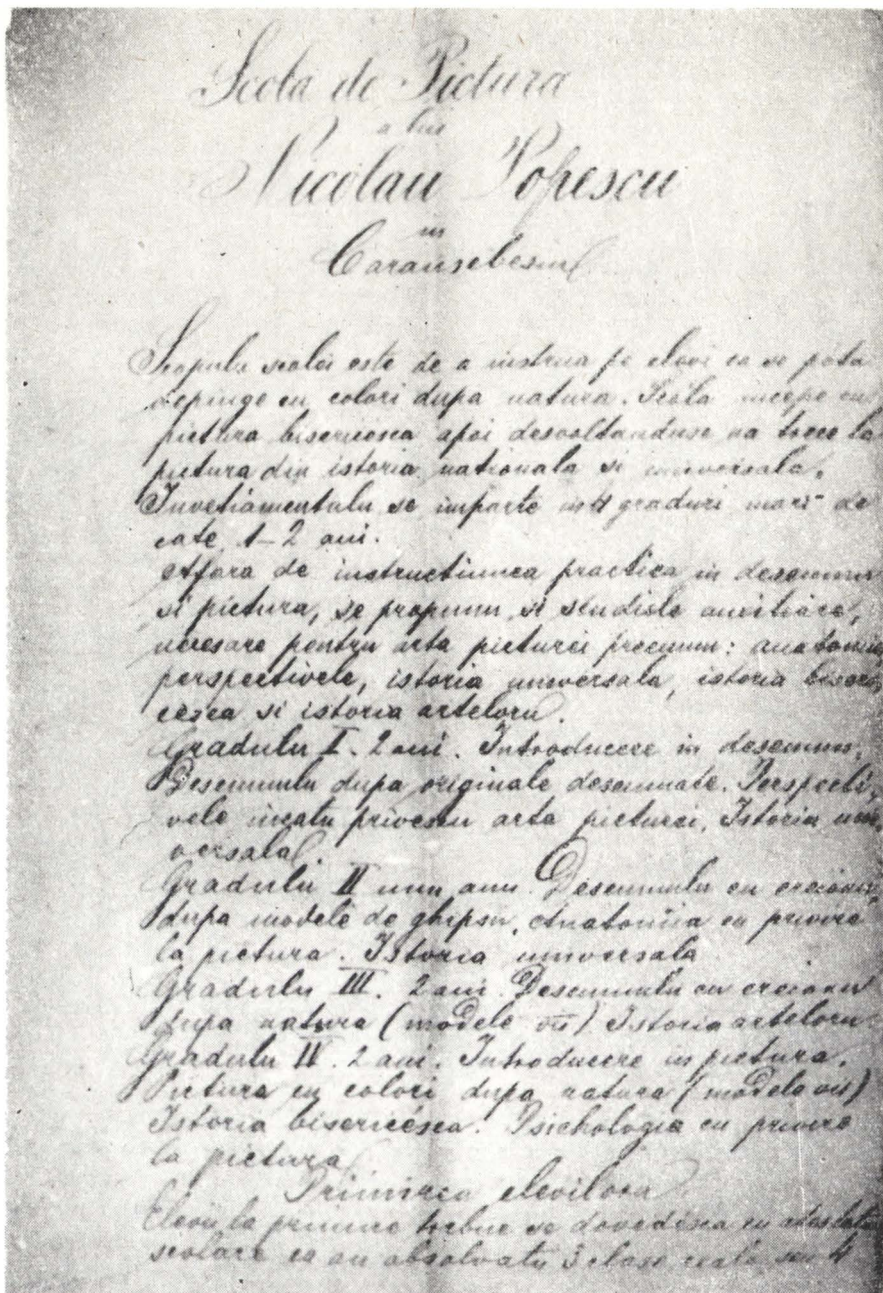


Fig. 1 a. -- Fotocopie după originalul proiectului lui Nicolae Popescu privitor la școala de pictură din Caransebeș (1877).

Starea sănătății lui se agravează însă. Ca urmare, în 28 decembrie, Ștefan Zbaganu veni să-l cheme la patul bolnavului pe prelatul lugojean. În aceeași zi, după masă, la ora 3, Victor Mihali îl vizitează, găsindu-l « bolnav în pat » și află că de câteva zile nu mai putea minca și bea nimic și-și pierduse, în parte, vederea. Datorită stării sale, pictorul se consideră insuficient îngrijit de medicul său, dr. Miescu, un vechi prieten cu care studiasse la Viena, așa că se adresează și unui alt medic, dr. Fekete, dar se pare că « insuccesul » doctorului Miescu se datora nu neștiinței sale, ci faptului că bolnavul nu-i asculta sfaturile, așa după cum aflăm din relatările lui Victor Mihali.

În această ultimă vizită, pictorul i-a vorbit prelatului despre soarta familiei sale, de care era foarte îngrijorat, deși familia încă nu știa în ce stare gravă se află el. Au hotărât împreună ca « mine, sîmbătă <29 decembrie 1877 — n.n.> dacă el nu va putea să scrie, voi scrie eu <Victor Mihali — n.n.> despre starea sa și voi trimite suma de 50 fl., altă jumătate din portretul deja terminat al tatălui meu »⁴⁰. Deci, între 21—28 decembrie 1877, cu o tenacitate demnă de admirat, Nicolae Popescu a reușit să termine acest portret deși era grav bolnav, iar vederea aproape că îl lăsase.

⁴⁰ Gavril Mihali de Apșa, familie nobilă de români maramureșeni, comisar reg. al Maramureșului.

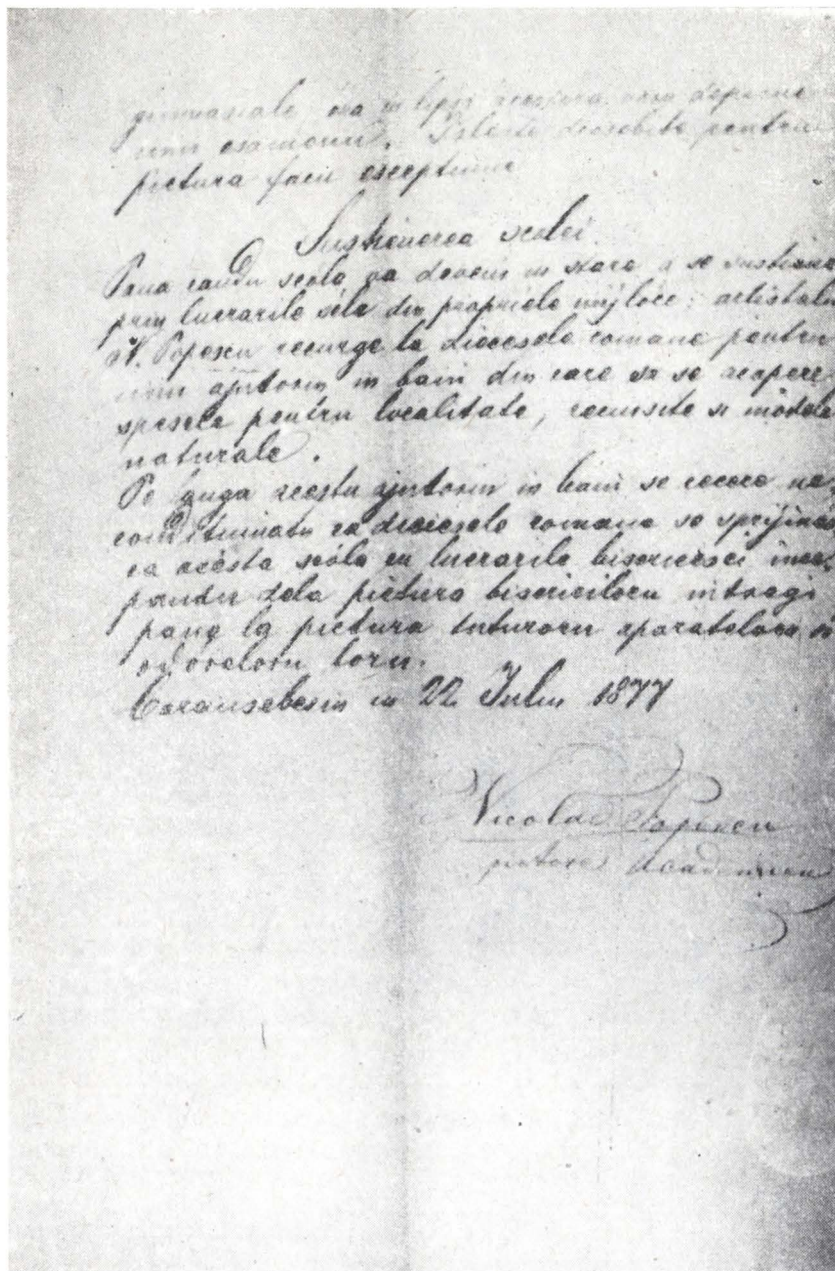


Fig. 1 b. — Fotocopie după originalul proiectului lui Nicolae Popescu privitor la școala de pictură din Caransebeș (1877).

A doua zi, sîmbătă 29 decembrie 1877, Nicolae Popescu « s-a sculat pe la ora 9, s-a spălat, s-a îmbrăcat și s-a pregătit să scrie la Roma, dar nu a putut ». În această stare l-a găsit prietenul său dr. Miescu, « care l-a determinat să se pună din nou în pat și i-a mai prescris cîteva medicamente, dar fără nici un efect, și ca urmare simțindu-și sfîrșitul apropiat », l-a trimis pe Zbaganu după canonicul Gavril Pop⁴¹.

Sîmbătă 29 decembrie, pe la ora două după masă, episcopul Victor Mihali a fost anunțat că pictorul Nicolae Popescu a murit. Prin

moartea sa, Banatul a pierdut pe cel mai mare și talentat pictor al său.

Despre boala pictorului aflăm de asemenea cîteva amănunte, în această scrisoare a lui Victor Mihali.

« Dr. Miescu mi-a spus că originea bolii este o pulmonită și pe urmă o gravă boală de stomac. Apoi, aproximativ 5 săptămîni înainte de a muri, avea dese stări de vomă și că în 18 decembrie era să moară din cauza asmei < sic ! >. De trei ori a fost chemat medicul care l-a îndemnat să consume lapte, ouă și alte mîncăruri nutritive ». Din păcate, bolnavul nu că nu voia, dar « nu

⁴¹ Gavril Pop (1818—1883) a fost canonic la Lugoj și un apreciat om de cultură, ales membru corespondent al Academiei Române, din 1871, pentru diferite lucrări istorice, în

mod special împotriva teoriei lui Rössler și o rodnică activitate publicistică.



Fig. 2. — Episcopul Victor Mihali, pictură în ulei de Nicolae Popescu (1876). Colecția Protopopiatului ortodox român din Lugoj).

putea să-l asculte ». Iar două săptămîni « *pictorul nu a mîncat aproape nimica* ».

Înmormîntarea pictorului Nicolae Popescu a avut loc în 31 decembrie 1877, luni, la ora 2 după masă, cu toată solemnitatea cuvenită, prin grija episcopului Victor Mihali care a suportat toate cheltuielile. La înmormîntarea pictorului a participat și Uniunea amatorilor de muzică cu un cor, fiind prezente cele mai eminente personalități ale orașului. Prestigiul de care s-a bucurat pictorul Nicolae Popescu în rîndul lugojenilor este reliefat de același Victor Mihali care, referindu-se la cheltuielile pentru înmormîntare suportate, cerea văduvei Paolina Farnese să le accepte ca « *un semn de nemăsurată stimă, pe care o am pentru defunctul D-Voastră soț, al cărui nume va rămîne plăcut celei mai tîrzii posterități din această regiune, pentru lucrările executate cu adevărată artă pe cîmpul picturii sacre* ».

Tot acest document ne informează mai amplu despre obiectele rămase în urma morții picto-

rului Nicolae Popescu și anume : ceasul, îmbrăcămintea, tabloul tatălui episcopului, pensule, acte, fotografii, ziare etc. De asemenea, Victor Mihali mai amintește și de o ladă cu tablouri care s-ar afla, după spusele lui Zbaganu, la un comerciant — Florea — în Tîrgu Jiu, și printre tablouri ar fi și un *Cerșetor*.

Acesta a fost documentul prin care văduva pictorului Paolina Farnese, a fost informată despre ultimele zile de viață ale pictorului și totodată despre cum a decurs înmormîntarea și ce au devenit obiectele care au aparținut lui Nicolae Popescu.

De acum înainte se va deschide, pe o perioadă de cinci ani, pînă în 1882, o vastă corespondență pentru a se putea clarifica situația asupra tablourilor precum și a actelor, fotografiilor etc., rămase în urma morții pictorului.

Astfel, văduva Paolina Farnese, primește prin bunăvoința episcopului o dovadă a morții soțului, întărită și de consulul italian, pentru a-și putea folosi zestrea ⁴². Necesitatea acesteia reiese din faptul că a obținut pentru primul

3 februarie 1878.

⁴² Arhiva Mitropoliei Banatului, fond. Lugoj, coresp. pres. nr. 72/1878. Paolina Farnese către Victor Mihali, Roma,

său născut (Gaetano) un loc gratuit la unul din colegiile de educație din Roma⁴³. Totodată, datorită prieteniei arătate pictorului cit a fost în viață, văduva sa îl roagă să accepte citeva din picturile lui Nicolae Popescu. Una din acestea va fi probabil și portretul lui Victor Mihali, excelent realizat în 1876.

Victor Mihali, un adevărat sprijinitor al familiei pictorului, ia legătura cu diferite personalități culturale și politice pentru a putea regăsi unele din lucrările lui Nicolae Popescu și totodată pentru a ajuta familia aflată în situație materială precară. În mod special ia legătura cu cei ce l-au cunoscut și sprijinit pe Nicolae Popescu, în locurile unde a lucrat.

Aceștia îi vor răspunde cu promptitudine în încercarea de a recupera obiectele rămase de la pictorul Nicolae Popescu.

Pretorele George Berariu din Virșeș va comunica lui Victor Mihali, în 18 februarie 1878, că prin intermediul notarului Simeon Trifunescu din Ritișor (Ritișevo — R.S.F. Iugoslavia) a aflat că pictorul a lăsat acolo o ladă care se păstrează în podul casei notariale, «*în care desigur vor fi mai multe portrete*» ce s-ar putea scoate eventual la licitație după ce se va fi deschis lada în prezența unor persoane competente⁴⁴. În aceeași privință îi va răspunde și Vincențiu Babeș de la Budapesta⁴⁵.

Cu această ocazie, Vincențiu Babeș ne mărturisește că «*excelentul artist Nicolae Popescu*», atita timp cit a stat la Viena, «*n-avea casă mai de-aproape familială decît pe a mea*». Contactul pictorului Nicolae Popescu, la Viena, cu apreciatul om politic bănățean care a fost Vincențiu Babeș i-a înlesnit o privire mai clară asupra temelor de inspirație națională pe care trebuia să le trateze în lucrările sale. Tot la Viena, ne mărturisește Vincențiu Babeș, pictorul a mai întreținut legături cu B. G. Popovici, «*comisariu*» al curții române din București și cu dr. Grigorie Silași, cunoscutul om de cultură, prefect de studii la seminarul Sf. Barbara din Viena, intemeietorul revistei *Sionul Românesc* ce apărea la Viena și primul profesor la catedra de limba română de la Universitatea din Cluj, conducătorul societății «*Iulia*»⁴⁶. Vincențiu Babeș ne mărturisește cu privire la lucrările pictorului Nicolae Popescu, că în posesia sa nu se află nici un «*op al său*», însă au mai rămas la el «*unele fotografii, trimise mie*

încă din Roma», fotografii ale schițelor făcute la Roma după Columna lui Traian. Afirmația este întărită de propria mărturisire a pictorului din 1867, prin care precizează că a trimis lui Vincențiu Babeș trei exemplare fotografiate după desenele sale, reprezentînd scene de pe Columna lui Traian, cu gîndul de a o face toată în cazul găsirii a 500 de «*prenumerati*»⁴⁷. În această acțiune au fost antrenate proeminente personalități ca George Barițiu, Iosif Vulcan și Timotei Cipariu. Ultimul îi sugerează, în revista sa, lui Nicolae Popescu și pictorului Vladerianu, că asemenea acțiuni ar fi mai ușor realizabile din țară⁴⁸. Așadar, la solicitarea episcopului Victor Mihali, Babeș răspunde că nu posedă nici un tablou al lui Nicolae Popescu.

În schimb, Emanuil Constantin Savoi, judecător la tribunalul din Tirgu Jiu, îi va comunica în februarie 1878 că pictorul a locuit la un anume Teotoi din Tirgu Jiu, care a murit, și rămînîndu-i dator 8 napoleoni de aur, i-a lăsat în schimb, pînă la achitarea sumei, citeva tablouri și alte obiecte, pe care moștenitorii lui Teotoi — I.N. Ovedianu și Eufrosia Teotoi — le vor restitui celor în drept la achitarea sumei⁴⁹. Dacă din celelalte orașe — Virșeș, Lugoj — lucrurile rămase în urma morții pictorului vor fi recuperate, în schimb intrarea în posesia celor de la Tirgu Jiu va fi o problemă deosebit de anevoioasă și de lungă durată.

Victor Mihali va comunica cele aflate atit oficialităților din Lugoj⁵⁰ cit și văduvei Paolina Farnese, la Roma, cu mențiunea că la Tirgu Jiu se află trei tablouri⁵¹.

Cu toate că moștenitorii lui Teotoi din Tirgu Jiu nu menționează ce reprezintă tablourile rămase de la pictorul Nicolae Popescu, văduva sa, Paolina Farnese, presupune că printre ele s-ar afla și lucrarea *Cerșetorul*, care «*este cunoscută chiar și de copiii din acel oraș (Tirgu Jiu), unde veneau și străinii din țările vecine pentru a-l vedea*» și dacă i-l restituie, soția pictorului le garantează că vor primi cei 8 napoleoni cu care susțin că le-a rămas dator pictorul, deși ea personal se îndoiește de această datorie. În sprijinul acestor afirmații, vine și un alt document, o scrisoare a văduvei pictorului Achimescu, în care este vorba de un martor ocular care atestă lipsa oricărei datorii a lui Popescu, specificînd că «*numai dificultatea transportului l-a făcut să încredințeze acestuia*

⁴³ Ibidem, Paolina Farnese către Victor Mihali, Roma, 25 iulie 1878.

⁴⁴ Ibidem, George Berariu către Victor Mihali, Virșeș, 18 februarie 1878.

⁴⁵ Ibidem, Vincențiu Babeș către Victor Mihali, Budapesta, 4/16 februarie 1878.

⁴⁶ V. Vartolomei, *Mărturii culturale bihorene*, Cluj, 1944, p. 136—137, 288—292, 334—337.

⁴⁷ *Familia*, III, 1867, nr. 8, 19 februarie, p. 93—94, nr. 16, 16/28 aprilie, p. 194—195; cf. Ioachim Milola, *op. cit.*, p. 15—22.

⁴⁸ (Timotei Cipariu), *Correspondență* de G. Vladerianu, în *Arhivă pentru filologie și istorie*, (I), 1867, nr. 3, 15 martie, p. 62. Pentru a veni în sprijinul ideii lui Nicolae Popescu publică descrierea celor 114 scene ale Columnei și comentariul asupra ei după lucrarea lui J. Chr. Engel (Viena, 1794), în *Arhivă pentru filologie și istorie*, 1867 și 1868, nr. 4—13.

⁴⁹ Arhiva Mitropoliei Banatului, fond. Lugoj, coresp. pres. dr. Emanuil Constantin Savoi către Victor Mihali, Tirgu Jiu, 20 februarie 1878.

⁵⁰ Idem, Victor Mihali către Judecătoria din Lugoj, Lugoj, 27 martie 1878.

⁵¹ Idem, Lugoj, 30 martie 1878.

București 4 februar 1878

Prețioșile Mele George!

Respectarea la înaltă prețuită, Prețioșile Mele de
10/2 s.c. pe care ai am pus în d. me gradam a
Vi. rezolvare prealabilmente, cumca după a mea co
noștință, fie înaltă năru, creștina arde în
Mila Popescu, în Viena n'are a mea mai c'aprice
familieri, decât pe a mea, care încă de M. d. ai este
mutata Pădă, și pe a d. lui B. Popoviciu, corupție.
năru ala curtea romane de București, și — par-
mi-vo petimpula sa încă a fostului președinte la St.
marșul « Barbara, D. Silasiu.

La mine mi-vo a deșura cardu-ra, aici ora' cance,
dar mea acelu cu unde gasta — cre una cu ala
sau; totu se amaran și se mai alla în posesiune
mea, sunt unele fotografii, trimise mi-vo încă din It.
ma, și pe a me conștie de schitote aron concepție
am ale sale și a mi cre qumina aron a li-vo
Pea m me invidu, apoi ale mi se trimisese pe la
1862/3, în mai multe enșuțări, pentru da se com-
nica, precum le-am și enuncato, și altele.

Totu a venoma arde ca' va fi și cu ala parinte

Fig. 3 a. — Fotocopie după scrisoarea lui Vincențiu Babeș către Victor Mihali din 4/16 februarie 1878.

«lui Teotoi» tablourile»⁵², ceea ce pare verosimil, intrucit Nicolae Popescu și Achimescu au lucrat împreună la biserica din Tîrgu Jiu și au locuit ambii la Teotoi⁵³. Pe lângă aceasta, pictorul mai avea obișnuința — ne spune Paolina Farnese — «de a lichida toate socotelile înainte de a părăsi orașele unde a locuit pentru cîva timp», mai ales că pictorul era acolo iubit și stimat, după cum rezultă din atestatul eliberat de

«Nobilii valahi» și legalizat de autoritățile orașului Tîrgu Jiu. Atestatul menționat de Paolina Farnese a fost trimis episcopului la Lugoj, însă cu rugămintea de a fi retrimis, fapt pentru care nu se păstrează printre celelalte documente⁵⁴.

Tot la Tîrgu Jiu, ne informează Paolina Farnese, s-ar mai afla și «portretul unui anumit Vladerianu⁵⁵, foarte frumos, pe pînză, și lăsat

⁵² Idem, Paolina Farnese către Victor Mihali, Roma, 11 februarie 1878.

⁵³ Ibidem, Roma, 13 aprilie 1878.

⁵⁴ Ibidem. Atestat menționat de Ion Frunzetti al cărui original Victor Mihali l-a trimis la Roma în 6 decembrie 1878, cf. Gh. Naghi, art. cit., p. 280.

⁵⁵ G. Vladerianu, pictor, prieten al lui Nicolae Popescu împreună cu care a locuit la Viena și Roma. Mai apoi Nicolae Popescu îl recomandă lui Timotei Cipariu pentru clasa de desen deschisă la gimnaziul din Blaj.

În seara cea puțin am mai avut o dată
 dată la deșutul în casa, nici am auzit că se
 găsea și un oșu deșut la deșutul de la deșut
 deșutul pictorilor.
 Ecăta pentru din G.D. Popoviciu, cu care se
 șau în deșut atingere prin coregondentia, nu am
 lipsă ori face intebarea mai păpușă și deșut
 deșutul. Ve înconștientia.
 Înconștientia deșutul nostru artista am cote
 multe mai păpușă, decât ca se am păpușă, pentru
 să succurga orfanii săle famitile, a cărei deșutul
 deșutul. În partea deșutul, amio și, famitilei deșutul
 deșutul multe lacrimă de deșutul.
 Deșutul, deșutul, deșutul, deșutul, deșutul
 deșutul deșutul, pe lângă care am deșutul
 Al. Pășanțu: Văște
 Leșutul, deșutul
 V. Babescu
 (deșutul deșutul)

Fig. 3 b. — Fotocopie după scrisoarea lui Vincențiu Babeș către Victor Mihali, din 4/16 februarie 1878.

la expoziția din Roma», care împreună cu alte tablouri se ridică la valoarea de 300 fl.⁵⁶.

Pentru regăsirea Cerșetorului, autoarea scrisorii consideră că ar fi bine să se adreseze chiar ea lui Savoi din Tîrgu Jiu, «pe a cărui soție o cunosc foarte bine, rugîndu-l de a binevoi să protejeze orfanii nefericitului său prieten, cu aceeași afecțiune pe care a acordat-o tatălui lor, și de aceea să-mi dea vești despre «Cerșetor»

«pe» care la prețul oricărui sacrificiu aș vrea să-l răscumpăr»⁵⁷.

Tot în căutarea Cerșetorului, văduva lui Nicolae Popescu s-a adresat și pictorului Achimescu din Caransebeș, fără să știe de moartea acestuia, primind de la soția lui un răspuns negativ⁵⁸.

Unele din lucrările rămase de la Nicolae Popescu la Virșeț se vor vinde, dar soția sa spera ca două volume bogate «reprezentînd faptele

⁵⁶ Arhiva Mitropoliei Banatului, fond. Lugoj, coresp. pres. Paolina Farnese către Victor Mihali, Roma, 11 februarie 1878.

⁵⁷ Ibidem, Roma, 5 iunie 1878.

⁵⁸ Ibidem, Tivoli, 30 octombrie 1878.

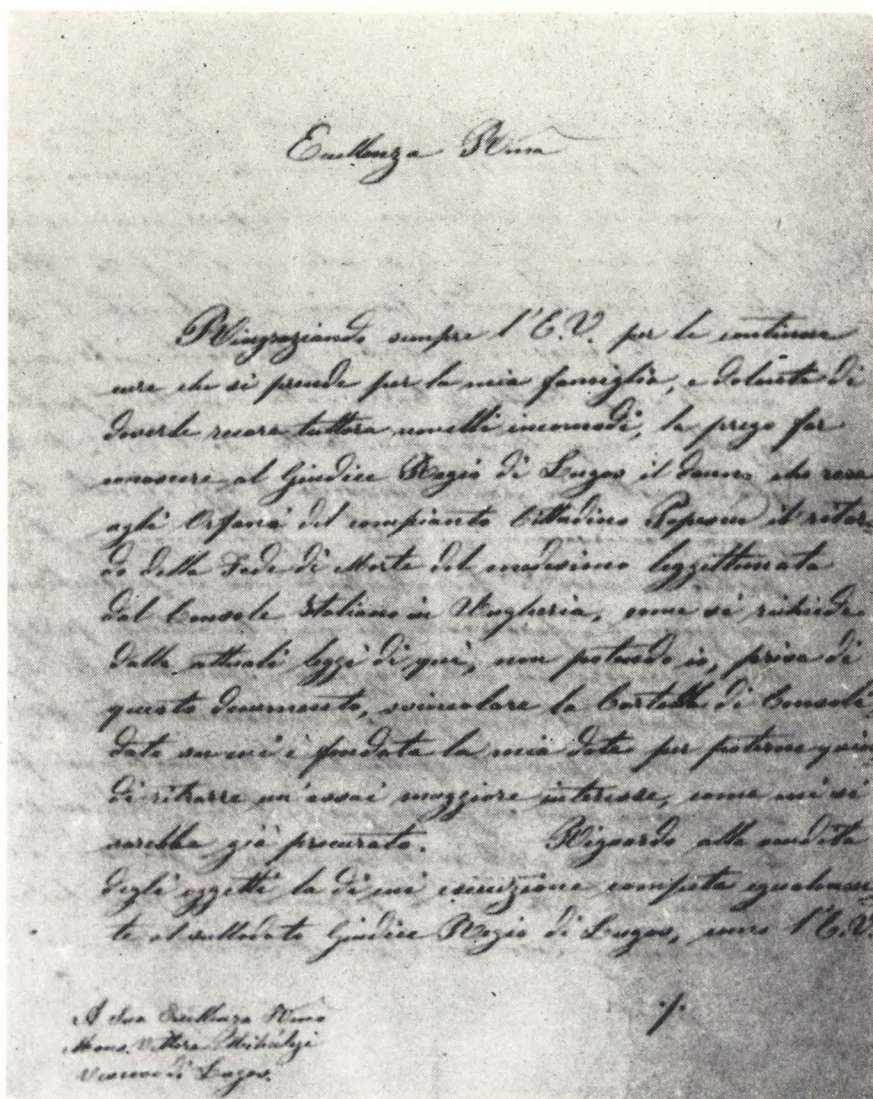


Fig. 4 a. — Fotocopie după scrisoarea Paolinei Farnese către Victor Mihail, din 5 iunie 1878.

care se găsesc sculptate pe Columna lui Traian, pe care soțul meu le-a cumpărat cu prețul de 60 de florini, operă prețioasă pentru el și inestimabilă valoare pentru români, unde se arată originea națiunii lor » să se păstreze. Fiecare volum « întregeste opera completă » și îl roagă să primească unul în memoria soțului ⁵⁹.

Totodată solicită și actele neînregistrate în inventar (făcut la Virșet) împreună cu multe fotografii, ziare « unde se găsesc articole în legătură cu nefericitul meu soț » ⁶⁰.

Cu privire la cele rămase în urma morții pictorului prin diferite provincii românești, primele indicii mai substanțiale le avem de-abia în octombrie 1878. Și anume, se consemnează că prin intervenția judecătorului din Virșet mobila și tablourile rămase la Ritișor s-au vindut la prețul de 30 fl. v.a., păstrându-se doar două picturi reprezentând un *Cap de femeie*,

pentru a fi trimise la Roma. Cu privire la tablourile rămase la Tîrgu Jiu, consulatul austro-ungar din București înștiințează pe judecătorul din Lugoj că vinzarea lor nu se poate face deoarece moștenitorii lui Teotoi refuză să dea tablourile înainte de a li se plăti suma de 8 napoleoni, mai ales că acești moștenitori evaluează prețul acestor tablouri sub această sumă, « ceea ce este foarte verosimil într-o țară unde dacă totuși nu lipsește cu totul simțul artistic, lipsesc protectorii puternici de artiști valoroși care să cumpere picturi de un adevărat merit artistic » ⁶¹.

Cu toate aceste afirmații, Victor Mihali a aflat de la Nicolae Popescu că el a avut un constant sprijinitor în persoana lui Constantin Savoi, mare proprietar în Tîrgu Jiu, cu ocazia morții căruia îi transmite fiului său, dr. Emanuel Constantin Savoi, judecător la tribunal,

⁵⁹ Ibidem, Roma, 11 februarie 1878.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, Victor Mihali către Paolina Farnese, Lugoj, 28 octombrie 1878.

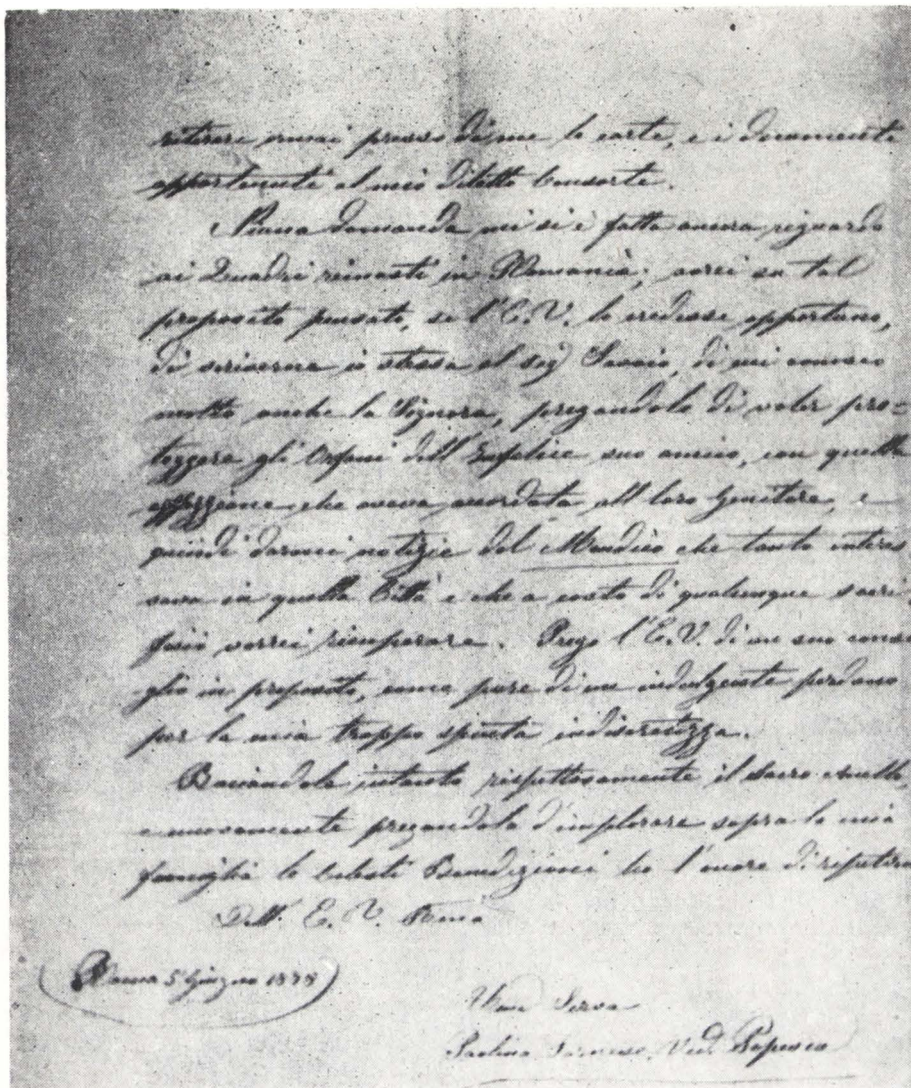


Fig. 4 b. — Fotocopie după scrisoarea Paolinei Farnese către Victor Mihali, din 5 iunie 1878.

că « măcar în persoană necunoscută învățasem a-l stima din toate cele ce îmi spusese repausatul pictor despre dînsul ca mecenatele lui cel mai binevoitor »⁶².

După multe formalități și intervenții ale lui Victor Mihali la oficialitățile din Lugoj, Virșeț și consulatul general al Italiei de la Budapesta, reușește să trimită văduvei Paolina Farnese o parte din cele rămase de la pictorul Nicolae Popescu. Este interesant a le consemna măcar în parte, deși ele se află la Roma și poate, odată găsite, conținutul lor va furniza multe date și va rezolva multe laturi necunoscute ale vieții pictorului. În orice caz, ele lămuresc drumul de urmat. S-au trimis la Roma următoarele :

1. Atestatele lui Nicolae Popescu primite de la Academia de arte din Viena, 7 (șapte) file;

2. Pașapoarte, contracte și programe pentru diferite biserici, ca și atestate despre lucrul terminat, 15;

3. Ziare italiene și românești în care apar diferite lucrări ale pictorului, 10 numere;

4. Recipise postale în ceea ce privește expedierea banilor, 19;

5. Fotografii după picturi sacre, 12;

6. Corespondență privată, 2 volume⁶³.

Paolina Farnese va primi cele mai sus arătate în 13 ianuarie 1879. Din conținutul scrisorii de mulțumire aflăm doar că printre altele erau și două atestate eliberate de cei din Pesce d'Arno despre picturile efectuate acolo, ceea ce « mi-a reînviat cea mai vie durere pentru pierderea aceluia care cu atîta trudă a știut să le merite »⁶⁴.

⁶² Ibidem, Victor Mihali către dr. Emanuel Constantin Savoi, Lugoj, 28 octombrie 1878. Ar fi interesant de constatat dacă portretul de « negustor gorjan » publicat de I. Frunzetti nu este mecenatele său, Constantin Savoi.

⁶³ Ibidem, Victor Mihali către Luigi Cav. Salvini, consul general al Italiei la Budapesta, Lugoj, 6 decembrie 1878.

⁶⁴ Ibidem, Paolina Farnese către Victor Mihali, Roma, 20 ianuarie 1879.

În cursul anului 1879, Paolina Farnese va depune eforturi pentru a intra în posesia banilor obținuți din vânzarea obiectelor rămase de la pictor ⁶⁵ și îl va ruga pe Victor Mihali să trimită la Roma cele două tablouri intitulate *Cap de femeie*, excluse din vânzarea de la Virșeț, prin Ștefan Ștefanopoli, care va vizita Lugojul. Amintește permanent de *Cerșetorul*, pe care îl dorește cu orice preț ⁶⁶, și ajunge să presupună că a fost chiar vândut de moștenitorii lui Teotoi, din moment ce nu vor să-l arate sau să menționeze că-l posedă ⁶⁷.

Din 11 iulie 1879, cauza pictorului va trece de la judecătoria din Lugoj la societatea orfană, împreună cu 101 florini și cu o poliță de asigurare de 5 000 florini în favoarea soției sale, poliță lăcută de pictor la un evreu în Timișoara, dar anulată în același an ⁶⁸, găsită la Ritișor în lada cu tablouri. Iar cele două lucrări intitulate *Cap de femeie* vor fi trimise la Roma după ce vor sosi din Virșeț la Lugoj. Victor Mihali va depune noi eforturi pentru a afla dacă printre tablourile de la Tîrgu Jiu se găsea cumva și *Cerșetorul* ⁶⁹.

Pînă la sfîrșitul acestei corespondențe (1882) situația se va rezolva în mod favorabil, totuși, tabloul *Cerșetorul* nu va ajunge la Paolina Farnese, cu toate insistențele depuse. Va primi în schimb de la Tîrgu Jiu, pînă la data de 19 ianuarie 1882, două portrete, «*unul din ele este portretul meu și celălalt este un anumit Vladerianu*», și două piese reprezentînd fiecare un *Cap de femeie*, de la Lugoj. Adevărata cauză

a rămîinerii tablourilor la Tîrgu Jiu nu era datoria de 8 napoleoni ci, așa cum bănuise Paolina Farnese, lunga călătorie pe care Nicolae Popescu urma să o întreprindă și despre care pictorul i-a vorbit, înainte de a muri, lui Ștefan Zbaganu, tocmai pentru a aduce acest fapt la cunoștința moștenitorilor săi. În sfîrșit, pictorul a mai lăsat suma de 115 fl. și 56 fr. ⁷⁰.

Documentele deschid un nou drum de cercetare care, urmat, ar putea furniza multe noutăți în privința vieții și activității celui ce a ocupat un loc de frunte în galeria pictorilor din Banat din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pictorul academic Nicolae Popescu.

Deși s-a scris relativ mult și s-au adus însemnate contribuții la viața și activitatea pictorului Nicolae Popescu, istoriografia română este datoare cu o lucrare monografică care să înmănușeze suma cercetărilor de pînă acum, lucrare de care, după știința noastră, este preocupat cercetătorul dr. Virgil Feier.

În concluzie, considerăm că pe baza datelor oferite de arhive, a informațiilor culese din periodicele române, italiene, franceze, germane, maghiare, sirbe etc., prin adunarea tuturor lucrărilor artistice, portrete, tablouri, schițe, din țară și străinătate, sau aflate în muzee, biserici și colecții particulare, și prezentarea lor cu discernămint critic, se va putea realiza o importantă contribuție la deșeluirea unei vieți închinată artei și națiunii românești.

GHEORGHE NAGHI

⁶⁵ Ibidem, Roma, 27 aprilie 1879.

⁶⁶ Ibidem, Roma, 5 august 1879.

⁶⁷ Ibidem, Roma, 30 noiembrie 1879.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem, Victor Mihali către Paolina Farnese, Lugoj, 18 octombrie 1879.

⁷⁰ Gh. Naghi, *op. cit.*, p. 282—283.

VALOAREA ARTISTICĂ A IZVOARELOR SIGILARE. PE MARGINEA UNEI EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE DE SIGILOGRAFIE

Patrimoniul spiritual al fiecărui popor include, ca o parte distinctă, vestigiile sfragistice. Incadrându-se între sursele istorice prin aceea că reflectă procesele sociale ce s-au desfășurat de-a lungul anilor, sigiliile reprezintă în același timp izvoare prețioase în vederea studierii evoluției artei. Deși cercetătorii care au studiat și interpretat aceste surse istorice au evidențiat faptul că sigiliul este o parte componentă și deosebit de expresivă a civilizației fiecărui popor¹, deși nu lipsesc din bibliografia internațională titluri ce relevă posibilitatea studierii « artei și vieții ilustrate în sigilii »², cu toate că specialiști de prestigiu au definit vestigiile sfragistice, tocmai pentru complexitatea informațiilor transmise, ca « martori privilegiați ai curentelor istorice »³, sigiliile au reținut încă prea puțin atenția celor preocupați de valorificarea patrimoniului artistic. Evident, nu toate sigiliile utilizate în evul mediu, cu atât mai mult în epocile modernă și contemporană au calitățile necesare pentru a li se conferi atributul de manifestare artistică.

Produs al culturii unei epoci, sigiliul reflectă, exprimă plastic, stadiul de dezvoltare al artei gravării, talentul și priceperea meșterilor pecetari, mentalitățile unor colectivități, aspirația generală a epocii.

Lucrările reuniunii Comitetului Internațional de Sigilografie⁴, ce s-au desfășurat la București, între 27—30 septembrie 1978⁵, au evidențiat din nou, prin natura problematicii

abordate, rolul sigiliilor ca manifestare de artă medievală.

Acest fapt a fost prilejuit de organizarea primei expoziții internaționale de sigilografie⁶, în cadrul căreia o categorie de piese expuse a avut menirea de a reliefa importanța sigiliului ca izvor atestând evoluția artistică.

Piese incluse în expoziția menționată facilitează retrospectiv o călătorie în țările din Europa, pe parcursul căreia vom surprinde atât modul în care au evoluat curentele artistice în fiecare regiune cât și varietatea formelor de exprimare în limbaj plastic a realităților social-politice ce constituie istoria popoarelor respective. Invitația la călătorie ne este adresată de Arhivele Naționale din Franța și Belgia (în atelierele cărora au fost confecționate majoritatea mulajelor sigilare) și de elevii unor școli generale și școli de artă din Paris care în studierea artei apelează deseori la sursele sfragistice.

Trecind în revistă diferitele categorii de piese, constatăm că mulajele sigilare, unele având dimensiuni identice cu originalul, altele mărite pentru a da posibilitatea studierii fiecărui detaliu, rețin atenția prin înfățișarea reprezentării din emblemă și prin puterea lor de sugestie. Cele mai numeroase sînt, în acest gen, sigiliile orășenești ce se remarcă și prin varietatea compozițiilor și expresivitatea imaginii.

Impresionează în primul rînd modul în care pe o suprafață relativ restrînsă artiștii pecetari au reprezentat uneori un adevărat peisaj urban.

¹ Aurelian Sacerdoțeanu, *Sarcinile științelor auxiliare ale istoriei*, în *Revista arhivelor*, IX (1966), 1, p. 37.

² *L'Art et la vie à travers les sceaux* este titlul publicației în care a fost inserat studiul binecunoscut al președintelui Comitetului Internațional de Sigilografie, Yves Metman, *Histoire du sceau*, Paris, 1950.

³ Aprecierea aparține lui Y. Metman. Vezi *Les Sceaux*, în *Le Club français de la médaille*, IV, 1965.

⁴ Comitetul Internațional de Sigilografie, creat în 1959 pe lângă Consiliul Internațional al Arhivelor, reunește, specialiști din următoarele țări: Anglia, Belgia, Canada, Franța,

India, Israel, Italia (Arhivele Vaticanului), Norvegia, Olanda, Republica Federală Germania, România, Spania, S.U.A., Sudan, U.R.S.S.

⁵ Gazda acestei manifestări științifice internaționale a fost Direcția generală a arhivelor statului, iar lucrările și expozițiile au avut loc la Muzeul arhivelor statului.

⁶ Cu prilejul acestei reuniuni s-au organizat o expoziție națională, « Sigilografia și diplomatica », avînd la bază izvoarele sfragistice românești, precum și o primă manifestare de acest gen pe plan internațional ilustrînd rolul sigiliilor ca izvoare istorice și manifestare de artă.



Fig. 1. — Sigiliul orașului Soissons (Franța).

În imaginea sigiliilor orașelor Namur⁷ și Dinant⁸ (Belgia), Soissons⁹ (fig. 1) și Lens¹⁰ (Franța); Guadalajara¹¹ și Escalon¹² (Spania), dincolo de zidurile cu poartă ce străjuiau localitatea, distingem edificiile publice: primăria ce poartă drapelul comunei, turnul de supraveghere și biserica principală cu turnuri înalte. Deși sigiliile sînt confecționate dintr-un material fragil (ceară), prin măiestria pecetarului emblema redă duritatea pietrei din care aceste lăcașuri se construiau și durabilitatea construcției, conturînd imaginea unor monumente impunătoare.

Asemenea constructorilor de edificii, realizatorii matricelor sigilare au fost preocupați să orneze monumentul pe care-l înfățișau, în conformitate cu tendințele stilistice ale epocii. Privind sigiliul unor orașe avem impresia că ne aflăm în fața machetei artistice executate a unora din marile catedrale construite în stil gotic, ce-și înalță spre cer arcurile frînte. Putem surprinde, prin cercetarea emblemei unor astfel de sigilii evoluția stilului artistic propriu diferitelor țări, precum și — în sens mai larg — tendința de inovare caracteristică spiritului francez, preocuparea pentru conser-

varea tradițiilor în Anglia, grija deosebită pentru ordine manifestată în Germania. Înclinația artiștilor spre realizarea unor monumente în care arhitectura se îngemănează cu sculptura se reflectă în emblema sigiliilor prin gravarea unor edificii împodobite cu reliefuri care devin tot mai evidente, astfel încît uneori pare că acestea sînt gata să se detașeze de zidurile clădirii¹³.

Cum am specificat, compozițiile heraldice gravate în cîmpul sigilar exprimă plastic concepțiile social-politice ale fiecărei epoci, aspirațiile unor colectivități. Sigiliile orașelor din Franța, ca și cele din Flandra și Brabant emise în secolele XIII—XV redau, prin limbajul plastic, caracterul militant al politicii comunelor, aspirația diferitelor centre urbane spre independență, deziderat ce însuma și dreptul de sigiliu. Astfel, impresiunile sigilare ale orașului Chauny din 1303¹⁴ îl înfățișează pe conducătorul orașului, călare, trecînd în fruntea armatei sale, ale cărei rînduri se pierd în depărtare. În sigiliul orașului Soissons (1228) însemnul tradițional al demnității — toiagul — a fost înlocuit, pentru a exprima aspirația locuitorilor acestei localități spre libertate, cu sabia, care se înalță, prin voința obștii, în mîna primarului

⁷ Mulajul tipar al acestui sigillu se păstrează în Arhivele Regatului Belgiei. Vezi M. Dogaru, *Mulajele sigilare din Flandra și Brabant*, în *Revista arhivelor*, an LII, vol. XXXVII, 1975, nr. 4, p. 23.

⁸ *Ibidem*, p. 18—19.

⁹ Mulajul tipar de pe acest sigiliu este păstrat în cadrul Serviciului Sigiliilor de la Arhivele Naționale Franceze, nr. D 5 802 (originalul are cota J. 627, nr. 8).

¹⁰ *Ibidem*, nr. 5 530.

¹¹ Mulajul tipar se păstrează în Arhivele Naționale din Spania, Secția Sigiliilor, nr. 606.

¹² *Ibidem*, nr. 596.

¹³ Este deosebit de expresiv din acest punct de vedere sigiliul orașului Tournai din Belgia. Vezi M. Dogaru, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ Yves Metman, *Le Sceau de la commune de Soissons*, în *Le Club français de la médaille*, 1968, nr. 18. Mulajul tipar se conservă în Arhivele Naționale Franceze, Serviciul Sigilografie, J. 487, nr. 475.



ei ¹⁵. În impresiunile sigilare ce s-au păstrat din secolul al XIV-lea de la orașul Fimes întâlnim de asemenea o imagine ce sugerează rolul organului comunal de apărător al comunității: trei oameni înarmați (purând fiecare un alt tip de armă) ¹⁶. Tot în emblema unor vestigii sfragistice utilizate de centrele urbane europene surprindem modul de organizare al comunității (sfatul, consiliul etc.), atributele organului administrativ orășenesc, activitățile de bază ale locuitorilor și bogățiile naturale specifice.

Trecând la cercetarea altor categorii de vestigii sigilare, ne rețin atenția sigiliile de suverani. Putem urmări prin imaginea gravată pe suprafața acestora evoluția artei portretistice, caracteristicile costumului de curte, tendința celor care se aflau pe tronul diferitelor țări de a-și măări autoritatea și spori prestigiul. Sint grăitoare din acest punct de vedere sigiliile cu care au fost validate actele emise în cancelaria reginei Elisabeta I a Angliei. Suprafața redusă a spațiului sigilar n-a fost o piedică pentru redarea unui tablou expresiv. Privind reprezentarea gravată pe aceste sigilii sintem impresionați de mărirea care se degajă, simțim solemnitatea momentului apariției suveranei purtând însemnele prerogativelor regale ¹⁷.

În emblema unor sigilii încadrate de știința sfragistică în « tipul ecvestru » întâlnim de asemenea reprezentări ce pot fi puse alături de

cele mai reușite realizări artistice (fig. 2). Compoziția din sigiliile lui Ludovic de Nevers, reprezentând un călăreț purtând costumul de luptă și însemnele rangului social pe care-l deținea, sugerează hotărîrea cu care conducătorii militari participau la desfășurarea luptelor ¹⁸. În sigiliul suveranului spaniol Martin I, rege de Aragon (1404), calul concentrează atîta forță încît întrezărim vîltoarea luptei, surprindem înclătarea puternică dintre cei doi parteneri care se avîntă în luptă ¹⁹. În sigiliul ecvestru din 1405, aparținînd lui Ioan fără Frică, ducele Burgundiei, mișcarea este atît de bine exprimată încît avem impresia că animalul în fuga sa abia atinge pămîntul, simțim forța vîntului care umflă acoperămintul calului precum și răsuflarea grea a acestuia ²⁰.

Sigiliile ne transpun în atmosfera medievală, conturează plastic epoca de glorie a turnirurilor, ne dezvăluie vestimentația, armele de luptă și de apărare ale cavalerilor. Emblema altor sigilii, făcînd parte din « tipul ecvestru de vîntătoare », cuprinde un adevărat peisaj în care omul și natura își definesc trăsăturile. Artistul pecetar a transpus în metal dirzenia vîntătorului hotărît să-și dovedească bravura și disperarea animalului încolțit, imagine pe care o întâlnim și în sigiliul magistratului din Saint-Germain-en-Laye ²¹.

¹⁵ Arhivele Naționale din Franța, Serviciul Sigilografie, D. 5 802.

¹⁶ *Ibidem*, nr. 3 482.

¹⁷ Reproductorile de pe aceste sigilii se conservă în colecțiile Muzeului arhivelor statului București.

¹⁸ *Ibidem* (originalul în Arhivele Naționale Franceze, J. 414, nr. 11).

¹⁹ Arhivele Naționale din Spania, Secția Sigilii, nr. 219.

²⁰ Arhivele Naționale din Franța, Serviciul Sigilografie, F, nr. 102.

²¹ *Ibidem*, nr. 4 891.

Impresiunile sigilare ce au aparținut instituțiilor sanitare, în special cele ale spitalelor, exprimă prin compozițiile din emblemă profunde simțăminte umane. Sfinții protectori ai lăcașurilor semnificativ denumite « Hôtel-Dieu » au o figură ce exprimă milă în fața durerilor, iar cei care cer protecția deznădejde și suferință.

Sigiliile particulare prezente în expoziție constituie aspecte ale vremurilor trecute, reflectă laturi ale vieții ce pot fi greu desprinse din alte categorii de surse istorice. Astfel, din câmpul sigiliului ce a aparținut lui Bertrand de Forcalquier descifrăm pasiunea posesorului menționat pentru muzică dar și forma instrumentului muzical preferat ²². O categorie distinctă de piese o constituie planșele alb-negru și colorate realizate de elevii unor școli generale și de artă din Paris ²³. Menite a evidenția prin viziunea tinerilor iubitori de frumos, rolul sigiliului în ansamblul creațiilor artistice, planșele elevilor ne introduc în atmosfera veacurilor XII—XVI, conturează imagini ale vieții de odinioară conservate până în zilele noastre de izvoarele sigilare.

Sub genericul « Sigiliul și veacul său », sîntem invitați să reflectăm asupra construcțiilor evului mediu, să surprindem asemănările și deosebirile dintre monumentele reprezentate în câmpul unor sigilii și cele pictate pe vitralii sau existente aveau în marile centre culturale europene.

O altă planșă, prin individualizarea unor elemente din diferite creații artistice, încadrează sigiliul între mărturiile prețioase reflectînd istoria sculpturii medievale. Pentru a se evidenția importanța izvoarelor sfragistice ca sursă de cercetare a istoriei artei, o altă planșă abordează « Arhitectura reflectată în sigilii ».

Dintre toate categoriile de izvoare istorice referitoare la epoca medievală (picturile, mone-dele, vitraliile etc.) ilustrînd evoluția costumului feminin — după cum se confirmă în planșa realizată de un elev din Paris — impresiunile sfragistice sînt cele mai expresive.

Constatăm că emblemele gravate în diverse tipuri de sigilii au stimulat imaginația elevilor care au reconstituit grafic, pe baza reprezentărilor din câmpul sigilar, imaginea unor monumente, au înfățișat parametrii de odinioară ai diverselor activități social-economice.

Rezultat al îmbinării unor fapte reale (elementele care reprezintă atributele posesorului) cu imaginația acestuia și talentul creatorului matricelor sigilare, vestigiile sfragistice au, asemenea legendelor, o dublă semnificație pentru cunoașterea evoluției societății: pe de o parte reflectă

evenimentele istorice, pe de altă exprimă modul în care posesorul a dorit să se individualizeze în ochii contemporanilor și a urmașilor, precum și măiestria artistică a pecetarului.

Nu cunoaștem decît în parte pe realizatorii matricelor sigilare cu ajutorul cărora s-au obținut impresiunile sfragistice care autentifică actele emise în cancelariile ce au funcționat de-a lungul anilor în Europa, dar este concludent faptul că pretutindeni ei făceau parte din breasla argintarilor sau giuvaergiilor.

Sursele istorice atestă că uneori tiparele sigilare erau gravate de artiști consacrați. Cunoaștem faptul că renumitul artist italian Benvenuto Cellini a săpat în metal emblema sigiliului cardinalului Ippolito d'Este ²⁴ (și a tatălui acestuia), embleme deosebit de expresive, constituind desigur realizări artistice ce se pot adăuga creațiilor monumentale ale maestrului.

Izvoarele sfragistice românești, deși nu cunosc rafinamentul celor din apusul Europei, însu-mează de asemenea valoarea mărturiilor istorice și a manifestărilor de artă. Deși cîndva s-a pus sub semnul întrebării existența artei heraldice pe teritoriul țării noastre, românii, asemenea altor popoare, au creat simboluri atestînd realitățile societății românești.

Dacă în emblemele sigiliilor țărilor române întîlnim mai puține construcții monumentale, fapt ce exprimă necontenitele războaie ce au avut loc pe aceste meleaguri, nesiguranța locuitorilor din fosta Dacie, sînt suficiente reprezentări în care surprindem realitățile teritoriului românesc transpuse artistic prin îndeminarea acelor care au dăltuit matricele sigilare.

Analiza atentă a vestigiilor sfragistice ce s-au păstrat pe actele emise în diferitele cancelarii din țările române atestă că gravorii matricelor sigilare au modelat în metal, respectînd proporțiile și exprimînd prin mijloace artistice conform propriei lor viziuni întregul univers al relațiilor sociale.

Dealtminteri, o caracteristică a izvoarelor sigilare românești este originalitatea și rapiditatea cu care au înregistrat evenimentele ce au avut loc, conținutul proceselor sociale din diferite epoci și regiuni.

Neîndoielnic, cercetarea acestor mărturii plastice ale trecutului și sub aspectul reprezentării artistice, pe lîngă faptul că ar contribui la cunoașterea mai profundă a evoluției artei românești, ar permite scoaterea în evidență a valorii lor ca manifestări ale spiritualității românești.

MARIA DOGARU

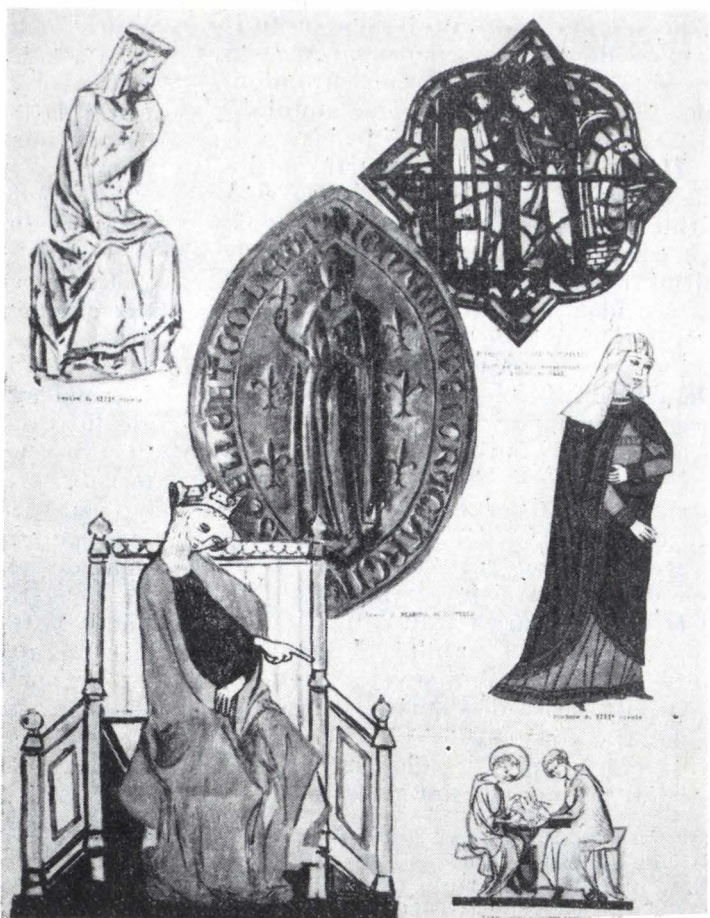
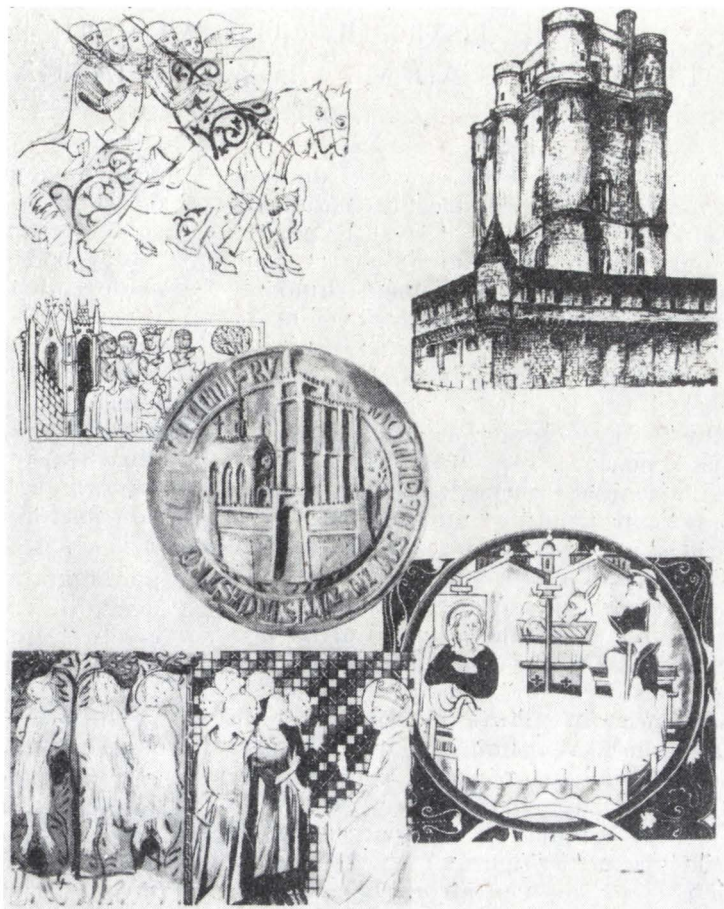
²² Vezi Y. Metman, *Sceaux de Provence, Arles et Forcalquier*, în *Le Club français de la médaille*, 1967, nr. 14.

²³ Sub titlul « Les Sceaux vus par les élèves des collèges

d'enseignement général de la Seine » s-a alcătuit o mapă cuprînzînd teme variate.

²⁴ Giacomo G. Bascope, *Sigillografia*, vol. I, Milano, 1969.

Fig. 3 a, b. — Planșe realizate
în școli de artă din Paris.



Pare greu de înțeles pentru iubitorul de artă modernă, care intrînd în elegantele săli ale Academiei Regale ce adăpostesc Expoziția Gustave Courbet este salutat de o serie de portrete, peisaje și imagini de femei frumoase, că acest pictor a fost în propriul său context social un revoluționar. Căci cariera sa s-a suprapus zorilor impresionismului, iar în 1877 — anul morții lui Courbet — prima versiune a pinzei lui Paul Cézanne *Femei scăldîndu-se*, fusese deja expusă.

Și totuși, Gustave Courbet a fost considerat de contemporanii săi drept un rebel. Picturile sale au șocat și au uimit, pictorul a fost violent criticat și cele mai celebre pinze ironizate în numeroasele caricaturi ce însoțeau aceste critici. Motivul este ușor de înțeles: realismul trebuia și el descoperit iar Courbet (cu sau fără dreptate) este considerat ca părintele a ceea ce marele său prieten, filozoful Pierre Joseph Proudhon, numea «realismul social». Cuvîntul realism a fost pentru prima dată folosit în 1855. La 15 mai a acelui an, s-a deschis la Paris Expoziția Mondială și cu toate că unele din lucrările lui Courbet figurau în acea expoziție (*Spărgătorii de piatră*, *Întîlnirea*, *Femeie care torce*), el se hotărâște să organizeze o expoziție personală, în speranța că îi va fi mai profitabilă din punct de vedere financiar. Această expoziție pe care o deschidea la șase săptămîni după Expoziția Internațională era anunțată de o mare firmă pe care scria: «Realism: G. Courbet». Dedesubt se afla o scurtă notiță explicativă, semnată G. C., cu privire la concept: «Titlul de realist mi-a fost impus în același fel în care le fusese impus oamenilor de la 1830 titlul de romantici. Titlurile nu au dat niciodată o idee justă despre lucruri; dacă ar face-o, cuvintele ar fi de prisos. Tot ceea ce am încercat să fac este să trec de la o cunoaștere completă a tradiției la un sens elaborat de propria mea independență și individualitate». Pentru cei mai mulți, Courbet este cunoscut ca autorul pinzei *Spărgătorii de piatră*, *Femei care torc*, *Înmormîntare la Ornans*, și o comparație între picturile populate de zei și de eroi ai mitologiei greco-romane care umpleau an de an Saloanele de la Paris și lucrarea lui Courbet *După cină la Ornans*, care i-a adus medalia de aur la Salonul din 1849, subliniază pregnant ruptura dintre stilul artistului și cel al predecesorilor săi. O notă scrisă de Courbet și însoțind pictura îi descrie conținutul: cîțiva prieteni după masă, ascultînd pe un violonist. Este un fapt cotidian, iar personajele sînt și ele persoane obișnuite.

Dar lucrurile nu erau chiar atît de simple și nici Courbet nu era, la urma urmei, un caz izolat: de fapt, el aparținea unei mișcări anti-

academice mai ample, care cuprindea pe pictorii de la Barbizon ale căror pinze aparent fără subiect erau și ele o reacție împotriva academismului, pe Honoré Daumier, ale cărui caricaturi acide ridiculizau, deplorînd în același timp, o lume roasă de nedreptate, sau subiectele prozaice pentru care optase Camille Corot. Toate acestea reflectau o schimbare de gusturi a unei lumi în schimbare: Louis Philippe — ultimul rege al Franței — detronat de revoluția din 1848, fusese poreclit regele burghez. Clasele mijlocii se ridicaseră triumfătoare devenind noi patroni ai artelor.

Din expoziție, Gustave Courbet apare ca un pictor cu mult mai complex și mai plin de resurse decît se crede în general. Grijă cu care s-a efectuat aranjamentul cronologic îi îngăduie privitorului să urmărească schimbările stilistice și cromatice care au loc în diferitele etape ale evoluției artistice a lui Courbet. În ultimele două săli ale expoziției picturile sînt grupate și din punct de vedere iconografic: scene de vînătoare, naturi moarte, femei etc. Două dintre cele mai cunoscute opere ale sale, *Atelierul* și *Înmormîntare la Ornans* nu au putut fi aduse de la Paris din cauza dimensiunii lor, însă absența acestora nu a afectat întru nimic caracterul impresionant al expoziției. În portrete, Courbet dă o admirabilă caracterizare a modelelor sale, inclusiv a sa însuși. Aproape cu narcisism el s-a pictat iarăși și iarăși, adesea nu fără umor, ca de pildă în *Disperatul*, sau învăluit într-o aură de mister ca în *Omul cu pipă*. În peisajele sale el pleacă de la prospețimea primelor lucrări ca de pildă *Domnișoarele din sat*, pentru a ajunge la o abordare mai dramatică atît din punct de vedere al conținutului cît și al schemei coloristice: femei sărmane din Ornans cărînd lemne, vînători iarna și animale murind, sau marea involburată sub cerul amenințător de furtună. Femeile au fost unul din subiectele preferate ale lui Courbet — ele apar de-a lungul operei sale în nesfîrșite ipostaze: nuduri culcate într-un abandon voluptuos, femei cu pisici, oglinzi, papagal, flori. Ele sînt reprezentate bust, pe jumătate sau întregi — dar întotdeauna pline de senzualitate, cu priviri galeșe și carnație delicată, așa cum desigur i-au plăcut lui Courbet. Chiar și într-un tablou ca *Torcătoare dormind*, roata și furca retrase discret în fundal au putut fi interpretate drept aluzii erotice. Cînd în 1853 a fost expus la Salon tabloul *Femei scăldîndu-se* acesta a devenit obiectul unui scandal. A fost oare un tribut realismului său? Ești ispitit să compari acest tablou cu la fel de faimosul *Cernînd grîul*, pictat doi ani după *Femei scăldîndu-se* și cu mult mai tirzia serie de tablouri intitulate *Femeie adormită* (1866). În mod caracteristic este un exemplu al

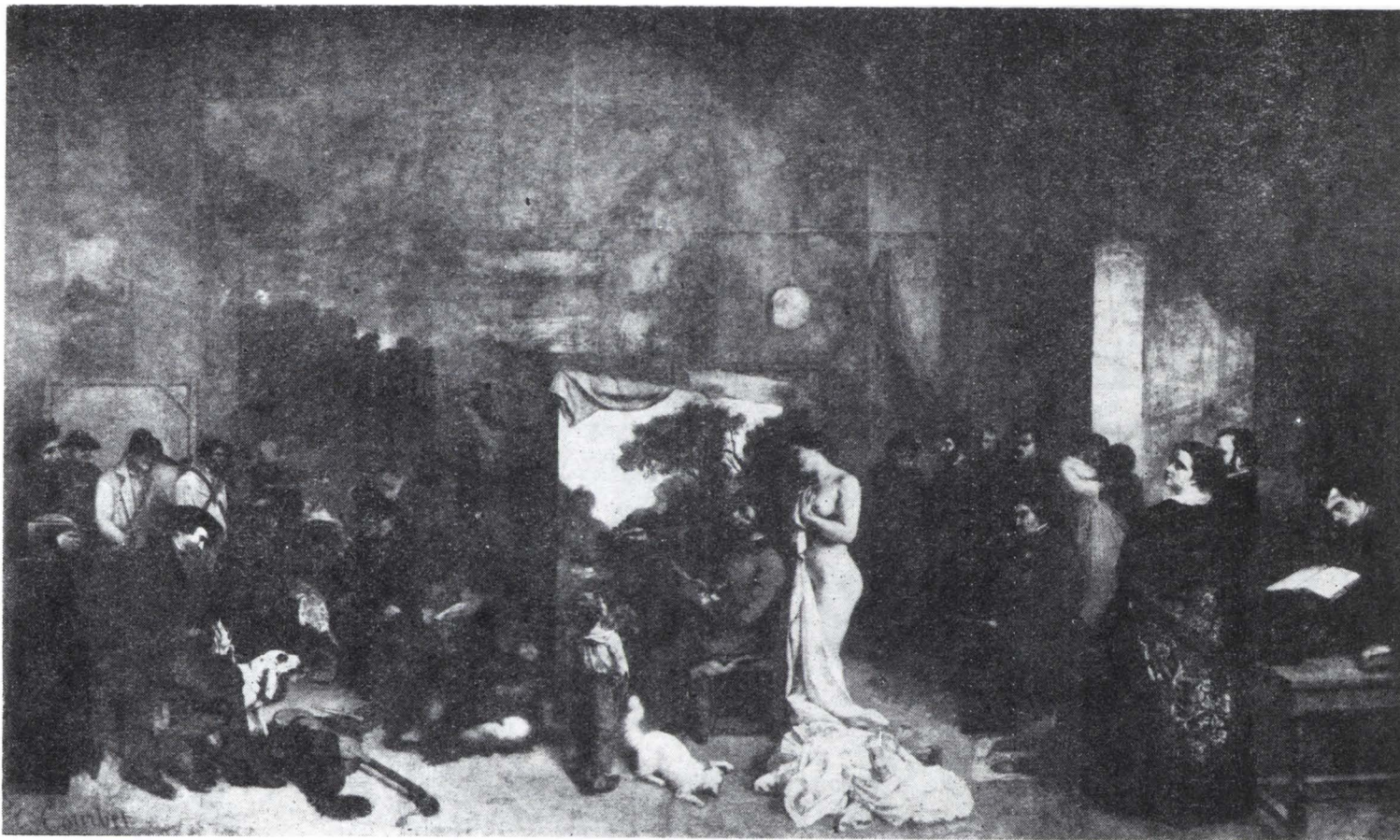


Fig. 1. — Gustave Courbet, *Atelierul*.



Fig. 2. — Gustave Courbet, *Domnișoarele din sat*, 1851.



Fig. 3. — Gustave Courbet,
Portretul Juliettei Courbet, 1811.

multor fațete a ceea ce este considerat în mod prea vag drept realismul lui Courbet: căci realism este, fie că arată, deloc flatat, spatele unei femei goale din *Femei scăldându-se*, care se spune că ar fi provocat risul, dar și supărarea perechii regale (cu ocazia vizitei), sau în neobișnuita alegere de a reprezenta două fete muncind — ingenuncheate pe podea și cernind făină —, sau îndrăzneța reprezentare a abandonului pasionat, nuanțat de tristețe, a încântătoarei perechi de tinere fete dormind îmbrățișate. Courbet a fost de asemenea un pasionat observator și a pictat un mare număr de portrete de femei. O comparație între tabloul intitulat *Spaniola* și cel așa-numit *Poloneza*, care figurau unul lângă altul în expoziție, relevă subtile caracteristici ale fiecăruia dintre modele: privirea senzuală și frumusețea caldă, meridională,

a tinerei spaniole, accentuate de costumul ei minunat și revelator, față de atitudinea plină de mindrie și răceală a celei de a doua, subliniată de rochia ei neagră, simplă și în același timp elegantă.

Cîteva desene completează această impresionantă expoziție: printre ele două desene în cărbune, unul reprezentînd o femeie ținînd o carte, aproape adormită, și altul reprezentînd o înmormîntare la Ornans — desigur o schiță pregătitoare pentru capodopera sa cu acest titlu. La sfîrșitul unui lung dar satisfăcător tur al expoziției, este imposibil să nu simți că Gustave Courbet a ieșit victorios: îți dai seama că ai luat cu adevărat cunoștință de acest mare și complex pictor: un om de mare talent.

SANDA MILLER

CARMEN LAURA DUMITRESCU, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, Editura « Meridiane », 1978, 112 p. și 99 ilustrații + 22 planșe.

Pentru unele perioade ale istoriei artei românești încă mai lipsesc studiile aprofundate — obligatorii puncte de plecare pentru conturarea unor considerații generale — de aceea lucrarea cercetătoarei dr. Carmen Laura Dumitrescu îndeplinește o necesitate, ea fiind sinteza ce încununează o serie de studii monografice ale autoarei și constituie totodată pentru literatura de specialitate o etapă necesară în vederea alcătuirii unei ample sinteze privind pictura medievală românească. Metoda complexă de cercetare istorică, iconografică, stilistică conferă acestei lucrări și valoarea unui instrument de lucru atît pentru istorici cît și pentru istoricii culturii și artei.

Pe baza unei bogate bibliografii ce cuprinde nume de istorici, istorici de artă și arheologi începînd cu Alexandru Odobescu, autoarea realizează o amplă și serioasă documentare, valorificată și îmbogățită apoi prin cercetarea documentelor și prin încadrarea în contextul artei postbizantine, plecînd de la principalele studii din acest domeniu datorate istoricilor de artă străini: A. Grabar, V. Lazarev, O. Demus, Sv. Radojcič, A. Xyngopoulos, M. Chatzidakis, V. Djurič.

La acestea se adaugă o cercetare amănunțită a fiecărui monument românesc pe teren și cercetări efectuate cu ocazia unor călătorii în zonele de artă balcanică postbizantină.

Primul capitol al lucrării: « Prezentarea monumentelor », prezintă sintetic pentru fiecare din cele opt monumente cercetate: bolnița mănăstirii Bistrița-Vilcea, biserica Mănăstirii Argeșului, biserica mănăstirii Stănești-Vilcea, bolnița mănăstirii Cozia, biserica mănăstirii Snagov, biserica mănăstirii Tismana, biserica mănăstirii Bucovăț, biserica mănăstirii Călușu, datele istorice și de arhitectură, din a căror coro-

borare autoarea ajunge la încheieri originale ce reasează monumentele nu numai ca datate ci și în ceea ce privește relațiile stilistice cu alte construcții ale aceluiași veac al XVI-lea. Astfel sînt evidențiate soluțiile asemănătoare în rezolvarea pronaosului la Tismana și la biserica mănăstirii Argeșului, sau cea a bisericii mănăstirii Snagov derivată din rezolvarea exonartexului bisericii mitropoliei din Țirgoviste.

Al doilea capitol: « Programele iconografice » conține analiza lapidară a principalelor cicluri iconografice ce concretizează ideile de bază ale unui program iconografic de pictură ortodoxă, insistînd asupra temelor ce dau notă specifică programului iconografic al picturii din Țara Românească. Descrierile sînt evitate prin publicarea planșelor cu repartiția iconografică, ceea ce permite cititorului o lesnicioasă vedere de ansamblu.

Compararea acestor programe iconografice cu cele ale ansamblurilor murale din Grecia, Macedonia, Serbia și Bulgaria a prilejuit autoarei surprinderea unor caracteristici deosebite în modul de repartiție al temelor, iar calitățile esențiale: logica dogmatică și simbolică, buna orînduire, varietatea soluțiilor legitimează concluzia că cele două ansambluri de pictură din secolul al XIV-lea, Sf. Nicolae Domnesc și Cozia, ce puteau servi ca model pictorilor din secolul al XVI-lea, fuseseră realizate de meșteri zugravi de formație metropolitană, deci domnii Țării Românești, așa cum au precizat recent chiar și cercetători sirbi, au preferat adoptarea unor forme de artă cît mai fidele sursei oficiale a vremii — Constantinopolul.

Cel de al treilea capitol: « Iconografie și cititori », avînd, la bază concepția materialist-istorică a reflectării bazei economico-sociale în fenomenele de suprastructură, pornește de la analiza aprofundată a documentelor și prin acestea ajunge la înțelegerea tablourilor votive și o cunoaștere mai amănunțită a personalității, metalității și culturii cititorilor. Am re-

marca în special «valorificarea» istorică a suitelor genealogice din fosta mănăstire a Argeşului; autoarea evidenţiază în mod convingător rolul Despinei, soţia lui Neagoe Basarab, care bucurându-se de prestaţa tradiţiei sirbeşti pe care ea o reprezenta, a putut inspira soluţii ginerilor ei.

«Consideraţii asupra stilului» deţin o pondere relativ mică în economia lucrării, deşi ele ar fi putut permite în unele cazuri conturarea unor personalităţi artistice chiar în condiţiile definirii specificului de stil al picturii murale de secol al XVI-lea, de către autoare.

Concluziile autoarei, ce cunoaşte temeinic bibliografia privind pictura postbizantină, precum şi o serie însemnată de ansambluri vizitate sau cercetate direct, conturează ideea că pictura secolului al XVI-lea din Ţara Românească constituie o artă cu trăsături proprii şi chiar în condiţiile cînd s-a apelat la meşteri străini pictura valahă nu poate fi confundată cu nici una din variantele picturii post-bizantine.

Pentru a ne referi în încheiere asupra cîtorva chestiuni de formă, subliniem claritatea structurii materialului pe capitole şi în interiorul lor, păstrîndu-se un echilibru între autonomia şi interdependenţa capitolelor, precum şi modul de expunere limpede, în fraze scurte şi dense, ca şi argumentarea convingătoare prin înlănţuirea logică şi fluentă.

Documentarea vastă, abordarea interdisciplinară a fenomenului de artă, dau temeinicie şi fineţe analizelor ce duc adesea la interpretări noi sau la concluzii originale. Toate aceste calităţi conferă lucrării *Pictura murală din Ţara Românească în veacul al XVI-lea* — teză de doctorat a autoarei — ţinută ştiinţifică, punct de plecare informaţional ce oferă şi bogate sugestii de interpretare pentru istoricul epocii şi al culturii.

CORINA POPA

TEODORA VOINESCU, *Radu Zugravul*, Bucureşti, Editura «Meridiane», 1978, 80 p. ilustrate + 40 planşe cu 103 ilustr. în culori şi alb-negru.

Consecvenţă preocupărilor sale, cantonate mai ales în cercetarea artei feudale tîrzii, cercetătoarea Teodora Voinescu prezintă în acest studiu monografic viaţa şi mai ales opera unui tipic reprezentant al picturii post-brincovenesti, Radu Zugravu, activ între 1750—1802.

Valoarea acestei lucrări se datorează şi faptului că arta epocii feudale tîrzii din România este încă insuficient luminată de cercetări, deşi ea se situează în atenţia convergentă a istoriei de artă, a etnografiei şi sociologiei.

Pictura murală realizată de Radu Zugravu împreună cu tatăl său Mihail, la Cornetu şi Brădet, şi apoi singur, la Gura Văii, apare mai puţin grăitoare faţă de caietul de modele, fidel ilustrator al preocupărilor şi preferinţelor artistului. Tocmai de aceea autoarea a alăturat textului un catalog al caietului de modele (30 p.) şi o bogată ilustraţie (peste 100 de figuri).

Analizînd acest caiet, autoarea discerne sursele la care a apelat zugravul: ansambluri de pictură de tradiţie postbizantină — în primul rînd cel al bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş —, gravuri şi ilustraţii de tipărituri, de epocă.

Coroborînd datele biografice cu analiza amin-titului caiet, autoarea precizează că în acea epocă, cînd încă nu exista o formă de învăţămînt artistic organizat, zugravii se formau alături de un artist mai vîrstnic, adesea o rudă apropiată, completîndu-şi cunoştinţele pe seama diferitelor surse de informaţie, aşa cum arăta întîmplătoarea înşirare de compoziţii, detalii, izvoade de icoane din «repertoriul» de modele ale zugravului Radu.

Subscriem alături de autoare asupra «valorii de semnificaţie» a operei zugravului Radu pentru pictura feudală tîrzie din Ţara Românească, dar am sublinia în plus că în multe cazuri copierea de modele însemna o oarecare interpretare personală. De asemenea, caietul arată clar că tiparele tradiţionale se dovedesc a fi stînjenitoare pentru creativitatea lui Radu Zugravu, care în tablouri votive, desene de animale sau în schiţa reprezentînd o fată în costum de epocă (fig. 92) se dovedeşte a fi un sensibil desenator şi observator al realităţii, demn precursor al picturii de şevalet din secolul al XIX-lea.

CORINA POPA

IULIANA DANCU, DUMITRU DANCU, *Pictura ţărănească pe sticlă*, Editura «Meridiane», Bucureşti, 1975, 136 p., 150 planşe color.

Apărută la Editura «Meridiane», monumentală ca înfăţişare şi cu totul deosebită ca realizare tipografică (volumul a fost premiat şi peste hotare), lucrarea *Pictura ţărănească pe sticlă* de Iuliana Dancu şi Dumitru Dancu este o sinteză ce pare să fie cea mai reuşită din cîte s-au publicat pînă în prezent în legătură cu icoanele pe sticlă, această importantă manifestare a artei populare româneşti.

De la bun început trebuie să subliniem bogăţia de date şi fapte legate de evoluţia acestui meşteşug artistic, cercetările autorilor bazîndu-

se pe un vast material, de multe ori inedit. Lucrarea are numeroase capitole și subcapitole, unele interesante pentru informațiile ce le dețin. Dar dacă intențiile autorilor, menționate în introducere, au fost dintre cele mai lăudabile, succesul nu a fost întotdeauna deplin.

În subcapitolul *Originea picturii pe sticlă din Transilvania* autorii se străduiesc să demonstreze că « Nicula a fost primul centru românesc unde s-a pictat pe sticlă », iar cele mai vechi icoane au fost realizate abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Urmează un tabel cronologic al icoanelor pe sticlă în număr de 14, date prin inscripții la sfârșitul secolului al XVIII-lea sau de la începutul secolului al XIX-lea. Majoritatea icoanelor din listă aparțin unor colecții particulare, sau sunt cunoscute de autori din lucrări de specialitate (în prezent unele din icoane sînt în diferite colecții, spre exemplu icoanele de la Josani (azi Măguri), Adalin (com. Dragu, jud. Sălaj) amintite de regretata Corina Nicolescu în lucrarea sa despre icoane, azi în Colecția de artă veche românească a Arhiepiscopiei Clujului). Ar fi de adăugat că toate aceste icoane date la sfârșitul secolului al XVIII-lea sînt de format mare (icoane împărătești) și au aparținut unor biserici, făcînd parte din iconostase alcătuite uneori numai din icoane pictate pe sticlă (din aceste motive se întîlnesc un număr atît de mare de icoane prăznicare, adică cele care reprezintă cele mai importante sărbători ale anului : Nașterea Maicii Domnului, Prezentarea la templu a Fecioarei, Bunavestire, Nașterea lui Iisus, Întîmpinarea Domnului, Botezul, Duminica Florilor, Răstignirea, Punerea în mormînt, Învierea, Înălțarea, Schimbarea la față etc.). Aceste iconostase erau realizate în special la bisericile unor mici comunități, ce nu-și puteau permite pictarea unor icoane pe lemn (costul unei icoane pe sticlă fiind mult mai redus față de al celor pictate pe lemn). Icoanele de format mare erau pictate în exclusivitate pentru biserici, nu și pentru locuințe. Din acest motiv ele erau adesea date.

Adăugăm listei celor 14 icoane « rarissime » un număr de 20 icoane pe care le-am întîlnit în cercetările noastre la diferite monumente : *Sf. Nicolae* (1773), Gîlgău, jud. Sălaj (icoană publicată de Atanasie Popa, *Biserica din Gîlgău*, în *ACMIT*, 1930–1931, p. 202); *Iisus pe tron* (1796), *Maica Domnului cu pruncul* (1796), *Sf. Nicolae* (1796), toate trei la biserica de lemn din Dretea, jud. Cluj; *Sf. Nicolae* (1796), Hășdate, jud. Cluj; *Arhanghelul Mihail* (1796), Colecția Arhiepiscopiei Clujului; *Sf. Nicolae* (1797) și *Arhanghelul Mihail* (1797), Agirbiciu, jud. Cluj; *Învierea* (1797), Fînișel, jud. Cluj și o alta, identică, nedată, în biserica din Stolna, jud. Cluj; *Arhanghelul Mihail* și *Maica Domnului cu pruncul* (1799), Aghireș, jud. Cluj; *Iisus Hristos* (1800), Libotin, jud. Maramureș, *Iisus Hristos* (1800), Grindeni, jud. Mureș, *Sf. Nicolae* (1801), Nicula, jud.

Cluj; *Iisus Hristos* (1803), Nicula; *Arhanghelul Mihail* (1805), Grindeni; *Sf. Treime* (1805), Grindeni; *Sf. Treime* (1805), biserica de lemn din Reghin; *Maica Domnului cu pruncul* (1805), Orosia, jud. Mureș.

La acestea se mai pot adăuga cîteva din așa-zisele icoane « de tip Iernuțeni », publicate de curînd de G. Grad în *Acta Musei Porolissensis*, I, 1977, Zalău : *Arhanghelul Mihail* (1798), Fildu de Sus; *Sf. Nicolae* (1799), Băbiu; *Sf. Nicolae* (1800), Noțig; *Maica Domnului cu pruncul* (1802), Fildu de Sus; *Iisus Hristos* (1802), Jac; toate localitățile fiind în județul Sălaj.

Cînd este vorba de influențe, credem că autorii greșesc spunînd că ecourile iconografiei de tradiție bizantină « au fost receptate de zugravii transilvăneni prin intermediul icoanelor pe lemn de proveniență rusă, venite prin Moldova, icoanelor sirbești, trecute prin Banat, celor aparținînd școlii de pictură grecească de la Muntele Athos, apărute în secolul al XVIII-lea (p. 22) — deci foarte tîrziu, abia după anul 1700 — uitînd că întreaga iconografie românească, inclusiv cea din Transilvania, a fost în întreg evul mediu ortodoxă, formal și compozițional. Influențele occidentale (puse în primul rînd în titlul capitolului) sînt de ordinul unor elemente decorative ce nu schimbă cu nimic structura compozițională a icoanelor românești transilvănene, ce merg pe linia tradiției bizantine.

Un merit al cărții este faptul că autorii au sesizat și au subliniat între sursele de inspirație ale iconarilor xilogravura țărănească. Este prezentat un tabel al icoanelor copiate după xilogravuri (p. 33–34).

Capitolul *Nicula — leagănul picturii populare pe sticlă din Transilvania* încearcă să realizeze o micromonografie a localității și a iconăritului practicat în acest sat din apropierea Gherlei. Se dau date numeroase din monografia județului Solnoc Dăbica a lui Kádár József precum și din alte surse. Biserica de lemn a mănăstirii, în care s-a păstrat icoana pictată în 1681, trebuie datată cel mai tîrziu la mijlocul secolului al XVII-lea (și nu între 1694 — 1700 cum cred autorii la p. 44), deoarece o inscripție de pe o grindă menționa : « ... s-au înnoit această biserică în zilele gubîrnatului Korniș... 1714. Gligorie meșter », ceea ce presupune cel puțin 50 de ani de existență anterioară.

Între numele de iconari ce activau la Nicula amintim și pe Aurelia Iuga, fiica zugravului Dionisie Iuga, cu care picta biserica din Botiza (Maramureș) în 1899, dar și alte monumente din Țara Lăpușului sau Valea Someșului (vezi Șt. Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în *ACMIT*, I, 1926–1928). În același capitol autorii acordă prea mult spațiu pentru ultimii doi iconari din Nicula, care nu sînt « continuatorii tradiției niculene » (vezi p. 51–53). Sînt înfățișate aspecte ale vieții acestora și ale ac-



Fig. 1. — Sf. Nicolae.

tivității artistice (pe un ton ușor ironic), detalii ce nu pot să trezească decît compasiune.

Așa-numitele icoane de la Iernuțeni sînt de fapt o invenție a autorilor, pe baza unei idei lansate de Ion Apostol Popescu (vezi *Studii de etnografie și folclor*, București, 1970, p. 294). În biserica din Joseni (jud. Harghita) se aflau la 1900 « 4 icoane depinse (pictate) pe sticlă în cele mai vii colori de popa Sandu la an. 1796 » (informa *Șematismul*, Blaj, 1900, p. 337). Informația a fost preluată de Ștefan Metes, fără a fi văzut aceste icoane. Probabil de la acesta a preluat știrea Ion Apostol Popescu, localizindu-l pe zugrav la Iernuțeni, potrivit « tradiției locale ». Să nu uităm că popa Sandu din inscripția icoanelor de la Joseni poate fi și donatorul lor, deoarece nu se menționează că acesta era zugrav. Icoanele nu au fost cercetate nici de soții Dancu, lucru ce reiese clar din text.

Este totuși straniu cum este posibil ca în funcție de icoanele de la Joseni, a căror imagine nu a fost publicată niciodată și care nu au fost nici cercetate, să atribui un mare grup de icoane pe sticlă lui Popa Sandu, pe care apoi să-l localizezi la Iernuțeni și în ultimă instanță să scrii chiar un capitol despre icoanele pe sticlă din acest centru. Introducerea în circulație a unor asemenea date, nefondate științific și neverificate, dovedește diletantism și este un mare pericol, ce în cazul de față a și dat rezultate (de curind a fost publicat în *Acta Musei Porolissensis*, I, 1977, articolul lui G. Grad, *Cele mai vechi icoane pe sticlă din Sălaj*, ce are un capitol rezervat icoanelor de Iernuțeni).

Cercetînd biserica din Răstolița (jud. Mureș), în vara anului 1977, am găsit o icoană pictată pe lemn ce reprezenta pe Sfîntul Nicolae și scene din viața sa, iar în partea de jos avea o inscripție scrisă într-o frumoasă grafie: « Să se știe că aciastă s(fîntă) icoană s-au zugrăvit în anul 1808 februarie 14 zile. De mine Sandu Popovici din Iornotfaia » (Iernuțeni). Este vorba de un zugrav din Iernuțeni al cărui nume este identic cu cel amintit mai sus, dar stilul său diferă de cel al icoanelor atribuite acestui « centru al picturii pe sticlă ». Pentru comparație dăm fotografia icoanei și un detaliu al inscripției.

Sînt prezentate și alte centre de pictură pe sticlă ca cele din Scheii Brașovului, Țara Făgărașului sau din Valea Sebeșului. Numele zugravului de la p. 88, a cărui semnătură este reprodusă, este *Barbu Zugravul*, nume întîlnit și în pictura pe lemn transilvăneană și avînd o semnătură asemănătoare (la 1795 picta icoane la biserica din Dobrlău, jud. Covasna, *Barbu Zugravul*. Vezi V. Brătulescu, *Biserici din Transilvania*, în *Omagiu Fraților Lapeclatu*, 1936, p. 191).

Numele zugravilor din Familia Costea de la Lăncrăm sînt scrise cu litera K, autorii uîtînd că aceștia scriau cu litere chirilice.

După prezentarea centrelor mai importante, lucrarea are drept *Încheiere: Aprecieri asupra icoanelor pe sticlă în decursul vremii*.

Textul lucrării cuprinde un număr destul de mare de localități greșit publicate sau amplasate geografic, erori ce nu se datorează numai



Fig. 2. — Inscripție de pe icoana reprezentîndu-l pe sf. Nicolae.

tiparului: p. 21 Adalin (jud. Sălaj nu Cluj), Joseni (localitate inexistentă azi în jud. Cluj); p. 31: Săpac (corect Săplac, azi Petrești); p. 32 Pintac (Pintic); p. 50 Ciceu Gurgești (corect Ciceu Giurgești); p. 56 localitățile Sinpaul și Fodora din jud. Cluj sunt citate ca sate maramureșene; p. 64 Gheorgheni și Joseni sunt în jud. Harghita și nu Mureș.; p. 70 localitatea Batin-Deji nu există, la fel ca și satul Pățiceni de la nota 24. Uneori întâlnim în text informații arbitrare sau inexactități care derutează cititorul. Sintem deci nevoiți să facem următoarele îndreptări descoperite la o primă lectură: p. 35: Picu Pătruț nu a fost diacon; Vasileca Vlaic zugravu este iconar, nu iconăriță (vezi nota 24); p. 41: «subguvernatorul» este corect vicevoievodul Transilvaniei; în 1770 Nicula aparținea deja cetății Gherla; p. 44: la începutul secolului al XVIII-lea biserica de lângă Universitatea din Cluj era a iezuiților și nu a piariștilor, iar Kollovitz (corect Kollonich) era episcop primat și nu «primatul iezuiților»; p. 64: în necunoștință de istoria românilor transilvăneni autorii scriu: «...Transilvania, care depindea — ca foruri superioare — de episcopia Rîmnicului și de mitropolia din Belgrad»; p. 95: o icoană din 1740 «dovedește vechimea meșteșugului picturii» în zona Sebeșului (unde monumente pictate se conservă din secolul al XIV lea !); etc. etc.

În privința notelor, spre regretul nostru, constatăm că autorii nu cunosc metode elementare de citare. Sunt greșit citate, lipsesc ani de editare, pagini (uneori foarte necesare) la următoarele note: 5, 6, 9, 10, 14, 15, 17, 19, 21, 25, 31, 32—37, 40, 47, 51, 55, 59, 72, 74, 76, 78, 83, 92—96, 100, 109. Nu mai consemnăm notele cu caracter «polemic», autorii fiind pedanți doar cu alții.

Bibliografia selectivă (din 99 de titluri 10 sunt ale autorilor) nu cuprinde lucrări ce erau obligatorii într-o asemenea listă: Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în *ACMIT*, I, 1926—28, p. 1—168; I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973; Nicolae Iorga, *Scriitori și inscripții ardeleni și maramureșene*, II, București, 1906 și altele.

Ilustrația color a fost realizată în condiții deosebite de Radu Braun, Sever Cernescu, Gheorghe Voicu, Walther Konschitzky. Prezentarea artistică o datorăm graficienei Klara Tamăș, care a reușit să realizeze o frumoasă carte de artă. Reușita tipografică este meritul Întreprinderii poligrafice «Arta Grafică» din București, care nu o dată a oferit publicului larg și specialiștilor cărți și albume de artă de o înaltă ținută.

MARIUS PORUMB

GUSTAV GÜNDISCH, ALBERT KLEIN, HARALD KRASSER, THEOBALD STREIT-FELD, *Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, București, Editura «Kriterion», 1976, 320 p. cu ilustr.

Volumul celor patru autori constituie o contribuție importantă la istoriografia artei transilvănene. El reunește zece studii pri-vitoare la probleme ale arhitecturii, sculpturii și picturii între secolele XIII—XVIII. Cu toată varietatea lor tematică, ele sunt legate totuși, într-un fel sau altul, de un singur ansamblu: acela al bisericii parohiale din Sebeș, jud. Alba. Restaurarea acestuia în anii 1961—1964 a constituit o ocazie favorabilă pentru cercetarea lui și chiar o necesitate pentru efectuarea lucrărilor. Așa se explică că patru materiale privesc nemijlocit monumentele de arhitectură de acolo, iar alte două, sculpturi aferente; doar celelalte patru studii se referă la opere de artă din alte localități, ca Vingard, din apropierea Sebeșului. Unele din ele au fost publicate, parțial, deja anterior, în diferite reviste (*Revue roumaine d'histoire de l'art*, *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, *Neue Literatur* etc.), dar tocmai datorită legăturii tematice existente între diferitele studii, gruparea lor în cadrul acestui volum este foarte avantajoasă.

Introducerea în problematica ansamblului cercetat este făcută de rezumatul opiniilor asupra evoluției bisericii parohiale. Succint, dar complet, sint relevate momentele esențiale ale cunoașterii lui, începind cu legende și tradiția locală și pînă la constatările lui V. Vătășianu, expuse în *Istoria artei feudale în țările române*; nu se insistă în schimb asupra studiilor care au urmat imediat restaurării: unul publicat în *Monumente istorice*, vol. II, de un colectiv de autori — printre care și cei ai cărții — și altul de R. Heitel, apărut sub titlul *Monumentele medievale din Sebeș-Alba*. Cercetarea tot mai cuprinzătoare a evoluției monumentului sugerează implicit ideea finalizării treptate a procesului de cunoaștere.

La începutul celui de al doilea studiu, referitor la dezvoltarea arhitectonică a bisericii, se subliniază totuși, cu modestie, imposibilitatea clarificării tuturor problemelor, intenționîndu-se în primul rînd o valorificare cît mai completă a informațiilor adunate. Începutul construcției este datat timpuriu, în jurul anului 1200, iar ca rezultat al primei etape se consideră o bazilică, substrucția a două turnuri de vest — fără tribună zidită între ele — și o absidă. Nu se ia în considerație existența, între acesta și navă, a unui corp pătrat, flancat de capele în prelungirea colateralelor, deschise spre acestea. Celei de a doua etapei este atribuită, desigur corect, boltirea navei centrale, înlocuirea absidei printr-un corp poligonal și realizarea turnului de vest; în plus se ridică problema existenței eventuale a unui pseudo-

transept. Valoarea mare a studiului rezidă din analiza lucrărilor de înlocuire a corului vechi prin altul nou, de tip hală, adică din studiul părții mai importante a bisericii, prin care aceasta a devenit una din cele mai remarcabile realizări ale arhitecturii gotice transilvănene. Concluzia este că «deși corul din Sebeș a fost construit de meșteri aparținând de șantierul familiei Parler, el nu s-a executat după modelul unor clădiri deja existente ci concomitent cu acestea». Ultima etapă de construcție ridică, din punct de vedere arhitectonic, mai puține probleme: în cadrul ei s-a suprainălțat partea de vest a edificiului, s-a executat galeria de cîntăreți și altele. Împreună cu schimbările mai recente, cunoașterea acestei perioade este însă necesară înțelegerii genezei formelor actuale.

Acestei etape și premiselor ei istorice îi este dedicat de altfel un studiu aparte. Într-un context mai larg sînt analizate toate datele și circumstanțele efectuării lucrărilor, ajungîndu-se la concluzii interesante. Una din acestea privește aportul deosebit al judeului regal Johannes Zaz și a parohului Georg Zaz; pe baza unor argumente temeinice îi este atribuit primului și cea mai monumentală dintre casele vechi ale orașului — actualul sediu al muzeului.

Cu ocazia lucrărilor de restaurare s-au descoperit sub un strat gros de umplutură, o serie de lespezi funcrare, care formează subiectul unei alte cercetări. Deși este vorba de o mică parte a celor existente cîndva la Sebeș, descoperirea este importantă; prin ea se completează repertoriul pieselor de acest gen din perioada anterioară Reformei cu unele exemplare originale. Astfel, de exemplu, există o lespede care s-a executat după modelul unei plăci votive romane — descoperire care, la noi, este pînă în prezent unică.

Tot la o piesă de sculptură se referă și studiul următor. Este vorba de madona, realizată în lemn, ce se găsește în scrinul central din valorosul altar al bisericii. Se dovedește că plastica inițială a fost înlocuită în secolul al XVIII-lea printr-o copie mediocră. Investițiile întreprinse au dus la redescoperirea piesei originale, și anume la Coroi, unde a fost dusă de contele S. Kornis. Cu ocazia unei restaurări a altarului, prevăzută în anii următori, va fi necesară reintroducerea madonei inițiale în scrin. Autorii consideră că de-abia ulterior va fi posibilă o analiză stilistică completă a acestei opere artistice, importantă pentru istoria sculpturii și picturii transilvănene.

Edificiul central de cult din Sebeș este înconjurat de o serie de construcții ceva mai modeste. Fortificațiile și o capelă au făcut deja obiectul unor cercetări. Găsirea, cu ocazia săpăturilor arheologice recente, a fundațiilor unei a doua capele pune însă toate problemele într-o lumină nouă. Astfel este încercată, cu multă acribie, o reinterpretare a datelor cunoscute. Se consideră că ambele edificii au fost dedicate Sf. Iacob cel Mare, iar realizarea celui de al doilea, în locul primului, este pusă în legă-

tură cu realizarea fortificațiilor din jurul bisericii. Acestea din urmă sînt datate de autor pe la 1400, deci într-o perioadă în care se lucra și la zidul orașului; la invazia turcească din 1438 populația totuși nu a luat în considerație o retragere în interiorul bisericii cetății.

Strîns legată de istoria Sebeșului a fost evoluția domeniului Vingard. Studiul care se ocupă de acesta este deosebit de amplu; cu o descriere a ascensiunii și dispariției grecilor de Cilnic și a familiilor nobiliare Geréb de Vingard și Horvath, el constituie o completare reală și importantă a istoriei sudului Transilvaniei. Din datele, interpretate cu multă rigoare științifică, se desprind elemente esențiale ale construirii (înainte de 1487) și dărîmării (în 1554) a cetății domeniului. Un al doilea monument, actuala biserică evanghelică parohială, bine păstrată, constituie obiectul unei analize stilistice amănunțite. Este demonstrată construirea ei cîndva începînd de pe la 1461 și pînă după 1472. Lucrările au fost efectuate de un șantier inițiat de Iancu de Hunedoara, cu sediul la Alba Iulia. Asemănări stilistice deosebit de pronunțate rezultă cu actuala biserică reformată din Teiuș și castelul din Hunedoara. Dar spre deosebire de acestea și alte monumente contemporane, bolțile din Vingard sînt prevăzute cu nervuri dispuse în formă de rețea. Din stemele cheilor de boltă este dedusă totuși terminarea lucrărilor în primii ani ai celui de al optulea deceniu al secolului al XV-lea și, în consecință, rezultă că formele noi de boltă nu au apărut în Transilvania pentru prima dată la Cluj, ci la Vingard, cu cîțiva ani înainte.

Un alt material, dedicat altarului din Biertan, demonstrează proveniența unor picturi ale acestuia încă din veacul al XV-lea, picturi datate pînă acum în secolul al XVI-lea. Se subliniază înrudirea părții centrale a altarului cu altare din Austria. Întrucît sînt cunoscute relații asemănătoare și pentru pictori din Mediaș și Tirnava, este trasă concluzia că la Mediaș au activat pe atunci probabil doi meșteri formați la cel mai important atelier vienez; pe această filieră au pătruns în operele goticului tirziu transilvănean și elemente ale artei Țărilor de Jos și altele din Nürnberg.

Ultimele două lucrări ale volumului, cu caracter monografic, tratează viața și opera oite unui sculptor din secolul al XVIII-lea; în acest fel încearcă să contribuie la cunoașterea tendințelor artistice ale veacului respectiv. Prima se referă la Elias Nicolai care, alături de aurarul sibian Sebastian Hann, este artistul transilvănean cel mai des pomenit din acele timpuri. Prin cercetări noi sînt elucidate multe momente din biografia lui. Totodată este completată lista operelor realizate de el pentru patriciatul orășenesc, nobili, comunități ecleziastice și principii Transilvaniei și Țării Românești. Astfel, personalitatea lui apare în prezent mult mai clar profilată.

Cel de-al doilea sculptor, Sigismund Möb, a fost înainte foarte puțin studiat și în conse-

cîntă îi s-au atribuit doar două lucrări. Prin acest studiu s-au clarificat unele aspecte ale vieții lui, ceea ce a permis totodată descoperirea și a altor opere ce îi aparțin. În consecință se detașează personalitatea lui Möß de aceea a precursorului său — Elias Nicolai ; apare foarte clar evoluția stilistică a sculpturii transilvănene de la o artă realizată în spiritul Renașterii tîrzii la forme mai baroce.

În ansamblul ei cartea contribuie la elucidarea unor probleme esențiale ale istoriei artei transilvănene și relevă în același timp aspecte care necesită pe viitor studii mai aprofundate. Prin documentația amplă folosită de cei patru autori, prin complexitatea cu care sînt tratate temele abordate și exigența științifică, ea este de mare importanță pentru istoricii de artă și medievisti, dar, totodată, interesează și un cerc mai larg de cititori.

PAUL NIEDERMAIER

PIERO TORRITI, *La Pinacoteca di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*. SAGEP Editrice, Genova, 1977, 435 p.

La mai bine de patru decenii de la apariția ultimului Catalog al Pinacotecii seneze (C. Brandi. *La regia Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933), se făcea desigur simțită prezența unei noi sinteze asupra unei dintre colecțiile cele mai bogate în opere de « primitivi » italieni. Această necesitate nu decurgea însă din carențele catalogului mai sus citat (care, dimpotrivă, își păstrează, în linii mari, și azi valabilitatea) ci din inevitabila lucrare a timpului care, de această dată nu a fost distructivă ci, din contră, fertilă, productivă. Noi opere de artă intrate în patrimoniul galeriei deci, și — mai ales — noi cercetări filologice făceau din vechiul catalog un instrument de lucru nu atît « depășit » cît « inactual ».

Conștient de acest fapt, Piero Torriti și-a conceput lucrarea în limitele inevitabile ale catalogului modern. Deschiderea către o sinteză istorică pare a fi însă și e inevitabilă, căci a face catalogul Pinacotecii din Siena implică într-o anumită măsură a face istoria picturii seneze : o istorie axată însă *pe opere* și nu *pe artiști*, pe realități plastice concrete și — într-un fel — izolate și nu pe un fir care să fie cel al unei logici istorice a *valorilor* artistice în evoluția lor.

În însăși respectarea cu strictețe a canoanelor catalogului științific constă și meritul și limita lucrării. O lucrare excelentă (impresie la care contribuie desigur și prezentarea grafică de înaltă acuratețe), dar circumscrisă mai ales în domeniul faptului pur, redat obiectiv și, uneori, « prea obiectiv ».

Ar fi inutil, și ar depăși dealtfel și puterile noastre, a întreprinde o analiză detaliată a

modului de prezentare a fiecărei opere în parte. Ne vom mulțumi deci în a indica punctele de major interes ale catalogului lui Torriti.

Trebuie întii menționate operele intrate relativ recent în patrimoniul Pinacotecii : *Crucifixul de la San Giovanni d'Asso*, de la sfîrșitul secolului al XII-lea, cea mai veche pictură pe lemn din teritoriul Sienei, *Madona de la Lucignano* a lui Simone Martini, descoperită de Enzo Carli în 1957, operă de răscruce a creației marelui artist senez, *La Pala del Carmine* a lui Pietro Lorenzetti, lucrare ~~fără~~ de care imaginea noastră despre pictura toscană din Trecento ar fi fost mult sărăcită, *Madonna della Misericordia* a lui Niccolò di Segna și, în fine, fragmentul de frescă al lui Francesco di Giorgio Martini ce provine din Capela Piccolomini de la Vignano. Acesta din urmă vine să ne dovedească o nouă față a lui Francesco di Giorgio, cea de freschist. Coloritul crud, exaltat de fondul roșu al lucrării, evitarea complicațiilor de ordin spațial ni-l arată pe artist în perioada în care lucra probabil alături de Neroccio di Bartolommeo Landi (1469—1475).

Trecînd la operele din vechiul patrimoniu al Pinacotecii trebuie să ne oprim asupra acelor care prezintă încă o mare complexitate a problemelor filologice. *La Madonna di San Bernardino* (n. 16) ne introduce în miezul mult dezbătutei probleme a lui Guido da Siena și, prin aceasta, în vechea dispută privind precedența școlii seneze din Duecento asupra celei florentine. Lucrarea este datată 1262 și reflectă o manieră arhaică a lui Guido, anterioară, pe cît se pare, chiar celei din *Maestà* din Palazzo Pubblico (1221). O nouă restaurare a lucrării (1974) a scos la lumină rara puritate cromatică a lucrării și calitatea de excepție a liniei. Piero Torriti o consideră operă de tinerețe a lui Guido însuși, ceea ce-l face să nege autenticitatea datei de 1221 pentru *Maestà* din Palazzo Pubblico, așezată acum înspre 1275—1280. Problema este veche (vezi istoricul ei în J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, New Jersey, 1964, p. 300), dar după părerea noastră greu de soluționat cu această răsturnare de date. Expertiza paleografică la care a fost supusă *Maestà* în 1950 (vezi, C. Brandi — E. Carli, *Relazione sul restauro della Madonna di Guido da Siena del 1221*, în *Bolletino d'Arte*, III, 1951), a arătat cu prisosință autenticitatea datei de 1221.

Astfel stînd lucrurile, apare cu evidență că *Madonna di San Bernardino* aparține nu lui Guido însuși ci unui elev al său, arhaizant, influențat probabil și de Madona lăsată de Coppo di Marcovaldo în 1261 la Siena. Stubblebine a atribuit Madona nr. 16 unui ipotetic « S. Bernardino Master », căruia îi alătură însă, în mod arbitrar, și Madona de școală guidescă de la Princeton (*op. cit.*, n.V).

În ceea ce privește decorația presupușilor batanți ai marii *Maestà* din Palazzo Pubblico (n. 9, 10, 11, 12, 13), aici problema se complică

și mai mult deoarece și ei reflectă un moment mai tardiv al artei lui Guido decât Madona însăși. Atragem atenția asupra faptului, deja menționat de Carli (*Affreschi Senesi del Duecento*, în *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, vol. I, Milano, 1977, p. 83—93), și anume corespondența precisă dintre scena *trădării lui Iuda* și fresca cu subiect identic din subsolul domului din Siena. Acest fapt pune în lumină cum spre mijlocul secolului al XIII-lea exista la Siena un curent care îmbina maniera bizantină cu cea provincială a lui Guido. A accepta datarea 1275—1280 pentru marea *Maestà*, batanți și fresce, ar însemna să umbrim evoluția cronologică a picturii seneze. În preziua apariției lui Duccio ea ni s-ar prezenta ca o mult prea simplistă ambianță «romanico-bizantină».

Care este stadiul real al picturii seneze în jurul lui 1275 ne este demonstrat de celebrul *Dossale di San Pietro* (n. 15), o adevărată temelie a artei duccești, așa cum bine subliniază Torriti, care împinge însă data lucrării înspre 1280). Deschiderea Maestrului Sfintului Petru către arta miniaturistilor bizantini este un fapt de o mare importanță, mai ales prin adresarea sa directă la sursele clasicismului din epoca dinastiei macenonene. Mai puțin convingătoare însă ni se pare aserțiunea lui Torriti privind influența lui Cimabue. Chipul Sfintului Petru este urmarea firească a unei tipologii deja existente în pictura de pe batanții mării *Maestà* a lui Guido (vezi *Trădarea lui Iuda*) și a hieratismului accentuat al aceluiași chip din *Dossale Nr. 6*.

În ceea ce privește operele lui Duccio însuși, notăm cu satisfacție cum Torriti reține ca cea mai justă dată pentru *Madona Franciscanilor* (nr. 20) cumpăna lui 1300, respingând astfel ipoteza, nesusținută critic și istoric a lui Stubblebine (*Duccio's Maestà of 1302 for the Chapel of the Nove*, în *Art Quarterly*, 1972, p. 241) care repropunea ipoteza mai veche privind *Madona Francescanilor* ca operă de debut a lui Duccio. Ceva mai complicate sînt lucrurile în legătură cu *Madonna Nr. 583*. Opera oscilează între Duccio și atelierul său. Nu a lipsit nici o atribuție mai bizară, cea a lui Berenson (*Italian Picture of the Renaissance*, London, 1968, p. 403) care vedea aici o operă de tinerețe a lui Simone Martini. După cum notează însă Torriti, Berenson însuși este destul de contradictoriu, menționînd în aceeași lucrare (p. 120) ca autor un simplu urmaș al lui Duccio.

Madonna nr. 583 prezintă desigur calități deosebite. Nu există însă elemente suficiente pentru a o considera operă a lui Duccio, cu atât mai puțin operă de tinerețe dinspre 1290—95 (cum susținuse C. Volpe, *Preistoria di Duccio*, în *Paragone*, V, 1954, p. 20). Torriti rămîne la numele lui Duccio dar cu o dată desigur mult mai credibilă: circa 1315. Anumite incertitudini ale desenului (a se vedea mai ales mîinile Fecioarei) ne fac să credem că este totuși vorba despre un elev al lui Duccio, cu toată

probabilitatea acel „Maestro di Badia ad Isola” care debutează înspre 1300 cu *Madonna nr. 593*, din aceeași Pinacotecă.

Una dintre problemele cele mai fascinante ale picturii trecentești la Siena, cea a peisajelor lui Ambrogio Lorenzetti (n. 71, 70, p. 113—116) este tratată cu o specială atenție de către Torriti. Contribuția sa este fundamentală și demonstrează pe deplin, cu ajutorul unui examen atent al condițiilor tehnice, că cele două lucrări au fost concepute ca simple peisaje, fapt cu o importanță istorică deosebită, fiind vorba despre primele exemple ale genului, dar că ele făceau parte dintr-un complex de imagini, probabil un dulap pictat. Numele lui Giovanni di Paolo (vezi. A. Ronen, *A detail or a whole. A reconsideration of the two so-called Lorenzetti Landscapes in the Pinacoteca of Siena*, în *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1963, p. 286) sau al lui Sassetta (vezi F. Zeri, *Ricerche sul Sassetta: la Pala dell'Altare della Lana (1423—1426)*, în *Quaderni di Emblema*, II, Bergamo, 1973, p. 22) nu concordă cu maniera peisajelor, foarte apropiată de cea folosită de Ambrogio în mica *Maestà* (nr. 65).

Una dintre marile dileme ale artei seneze este cea privitoare la *Pala* de la Basilica dell'Osservanza din Siena (1436) care a fost considerată mult timp o operă a lui Sassetta, pînă cînd, în 1948. A. Graziani (*Il Maestro dell'Osservanza*, în *Proporzioni*, 1948, II) o atribuie unui maestru anonim, așa-numitul — de acum înainte — «Maestro dell'Osservanza». În 1940, C. Brandi (*Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949, p. 72—78), printr-o demonstrație care a făcut epocă, indică în «Maestro dell'Osservanza» contrafigura tinărului Sano di Pietro. Prin aceasta Sano, tot mai diluat în operele de maturitate și de bătrînețe, apare brusc, în tinerețe, ca unul dintre cei mai novatori artiști quattrocentiști senezi. Predela păstrată în Pinacoteca seneză (n. 216) ni-l înfățișează pe Sano ca pe un artist cu o rafinată capacitate expresivă care-l plasează în primul șir al picturii seneze, alături de Sassetta și de Giovanni di Paolo. Oricît ar părea de ciudată involuția artistului (a se vedea în continuare operele lui Sano din Pinacotecă: nr. 246, 227, 265, 230, 232, 224, 272, 262, 233 etc.) spre un limbaj aproape folcloric, apare cu evidentă că *nimeni*, la Siena, înspre 1436, nu putea fi autorul acestei opere, în afară de el.

Atitudinea lui Torriti în această problemă este reținută, fără o luare de poziție definitivă, chiar dacă se înțelege că autorul tinde să accepte echivalența Sano di Pietro-Maestro dell'Osservanza (p. 250).

Tocmai în această obiectivitate extremă am indicat la începutul recenziei noastre meritul și limita nobilă a lucrării lui Torriti. Pentru depășirea ei, așteptăm acum, spre împlinirea firească a «Catalogului» o eventuală și necesară «Istorie a Picturii Seneze».

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- ALEXANDRU ODOBESCU, vol. IV, *Tezaurul de la Pietroasa*, ediție îngrijită, introducere, comentariu și note de MIRCEA BABEȘ, Studii arheologice de RADU HARHOIU și GH. DIACONU, 1976, 1 080 p., 24 pl., 88 lei.
- BARBU BREZIANU, *Brâncuși în România*, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1976, 315 p., 571 lei.
- Enesciana I. La personnalité artistique de George Enesco. Travaux de la Première Session Scientifique du Centre d'Etudes «George Enesco»*, Bucarest, 19 septembre 1973, 1976, 182 p., 271 lei.
- MACARIE IEROMONAHUL, *Opere*, vol. I, *Theoreticon*, ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și transliterare de TITUS MOISESCU, 1976, 92 p., 32 p. fasc., 6 pl., 31 lei.
- Muzica și publicul*, Coordonatori: MIRCEA VOICANA, LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU și VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, 1976, 136 p., 8,50 lei.
- Actes du VII^e Congrès international d'Esthétique. Proceedings of the VIIth International Congress of Aesthetics*, Bucarest, 28 Août—2 Septembre 1972, vol. I, 1976, 1 027 p., 281 lei; vol. II, 1977, 692 p., 43 lei.
- GRIGORE SMEU, *Relația social-autonom în artă*, 1976, 152 p., 6,25 lei.
- ION FRUNZETTI și GEORGE MUNTEAN (sub red.), *Artă și literatură în slujba independenței naționale*, 1977, 239 p., 28 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS—BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOZOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHĂ ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DE ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 26, P. 1—210, BUCUREȘTI, 1979

Tiparul executat la I. P. Informația

